WITHDRAWN FROM
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadarteant1905unse

INDICE DEGLI AUTORI

(con richiamo ai nomi dei principali artisti)

(Anno V - 1905)

Annoni Ambrogio:
— Per la Milano artistica . . . . . *Pag.* 104-122
Argnani:
— Maioliche antiche faentine . . . . . » 58
Agostino da Montebello (Vedi Malaguzzi V.). . » 88
Fr. Angelico (Vedi M. Perkins). . . . . » 113
Antonello da Messina (Vedi M. Perkins) . . . » 129
Antoniazzo (Vedi M. Perkins) . . . . . » 65
Balletti A.:
— Il sigillo di maestro Piero . . . . . » 188
Berenson Bernhard:
— Due quadri inediti a Staggia . . . . . » 9
— Una annunciazione del Pesellino . . . . . » 42
— Tesori artistici in un villaggio della provincia di Grosseto. . . . . » 102
— Corrieri artistici . . . . . » 158
— Due ritratti fiorentini del quattrocento . . . » 177
Bertoni e Vicini:
— Donatello a Modena . . . . . » 69
Brunelli E.:
— La Madonna attribuita al Mabuse nella pinacoteca Ambrosiana . . . . . » 167
Bartolo di Fredi (Vedi B. Berenson) . . . . » 102
Basaiti (Vedi M. Perkins) . . . . . » 129
Benvenuto di Giovanni (Vedi M. Perkins) . . » 65
Bevilacqua (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . » 88
Bonvicini (Vedi M. Perkins). . . . . » 129
Paris Bordon (Vedi Colasanti) . . . . . » 94
(Vedi Frizzoni) . . . . . » 181
(Vedi M. Perkins) . . . . . » 129
Francesco Botticini (Vedi Frizzoni). . . . . » 84
(Vedi B. Berenson) . . . » 177
Brusasorci (Vedi Frizzoni) . . . . . » 56
Cagnola Guido:
— Gli scavi di Ercolano . . . . . » 27
— A proposito di un ritratto di Bernardino de' Conti. . . . . » 61
— Intorno a Francesco Napoletano . . . . . » 81
— Una nuova opera di Francesco da Rimini. . » 127
Cavazza Francesco:
— Finestroni e cappelle in S. Petronio di Bologna. » 161
Colasanti Arduino:
— Nella pinacoteca Vaticana. . . . . » 95
— La tavola di Vittorio Crivelli in Fallerone. . » 157
— Una tavola di Francesco Francia . . . . » 188
R. Hobart Cust:
— Alcuni disegni del Sodoma . . . . . » 106
— Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castelfiorentino. . . . . » 149
Caradosso (Vedi Malaguzzi V.) . . . . . *Pag.* 169
Cariani (Vedi Cagnola) . . . . . » 161
Carpaccio (Vedi Ricci) . . . . . » 74
(Vedi M. Perkins). . . . . » 129
Catena (Vedi B. Berenson) . . . . . » 158
Cavazzola (Vedi *Morando*) . . . . . » 33
De' Conti (Vedi Cagnola). . . . . » 61
Correggio (Vedi Ricci) . . . . . » 74
Cozzarelli (Vedi Giglioli) . . . . . » 174
Crivelli Carlo (Vedi M. Perkins) . . . . . » 129
Crivelli Vittorio (Vedi Colasanti) . . . . . » 157
De Nicola Giacomo:
— L'oreficeria nella mostra d'arte antica abruzzese » 155
Donatello (Vedi Bertoni e Vicini) . . . . . » 69
Dunwegge Frlli (Vedi Frizzoni) . . . . . » 1
De Fabriczy C.:
— Un'opera di cesello tedesco a Padova . . . » 40
— Una scoltura del Rinascimento a Viadana . . » 185
Fiocca Lorenzo:
— Un tempietto Selinuntino . . . . . » 147
Fiorenzo di Lorenzo (Vedi Perkins) . . . » 158
Francesco Napoletano (Vedi Cagnola) . . . . » 181
Fusina Andrea (Vedi Malaguzzi V.) . . . . » 169
Frizzoni Gustavo:
— La mostra d'arte retrospettiva a Düsseldorf . » 1
— A proposito del Cavazzola veronese. . . . » 56
— Osservazioni critiche intorno a quadri delle Gallerie degli Uffizi e di Pitti . . . . . » 84
— Un capolavoro della pittura italiana degnamente rimesso in onore . . . . . » 181
Gamba Carlo:
— Paolo Morando detto Cavazzola . . . . . » 33
Gelli Jacopo:
— L'arte italiana nel Museo di Zurigo. . . . » 11-21
Gerspach:
— Oeuvres des Robbia peu connues . . . . » 94
Giglioli Edoardo:
— Una tavola di Guidoccio Cozzarelli a Pitigliano » 174
Grilli Goffredo:
— Le pitture a graffito di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma . . . » 97
Gronau Georg:
— Per la storia di un quadro attribuito a Jacopo de' Barbari . . . . . » 28
Gussalli E.:
— L'opera del Battaggio nella chiesa di S. Maria di Crema . . . . . » 17
B. Galliari (Vedi Frizzoni) . . . . . » 84
Gian Pietrino (Vedi Frizzoni) . . . . . » 1

Benozzo Gozzoli (Vedi Cust) . . . . . *Pag.* 149
Nicola di Guardiagrele (Vedi Modigliani) . . » 186
Jacopo de' Barbari (Vedi Gronau) . . . . . » 28
Jacopo del Sellaio (Vedi Perkins) . . . . . » 113
Logan M.:
— Due dipinti inediti di Matteo da Siena. . . » 49
Filippino Lippi (Vedi Frizzoni) . . . . . » 1
Lochner (Vedi Frizzoni) . . . . . » 1
Malaguzzi Valeri Francesco:
— Il maestro della pala Sforzesca . . . . . » 44
— Per una recensione . . . . . » III
— Maestri minori lombardi . . . . . » 88
— Un disegno del Bernini pel deliquio di S. Teresa » 128
— Note sulla scultura lombarda del Rinascimento » 169
— Un documento e un quadro attribuito a Zenale » 175
Marinelli L.:
— Il Santuario del Piratello . . . . . » 53
Modigliani Ettore:
— Dipinti abruzzesi all'Esposizione di Chieti . . » 186
Mabuse (Vedi Brunelli) . . . . . » 167
Sebastiano Mainardi (Vedi Perkins) . . . . » 113
Mantegazza (Vedi Malaguzzi) . . . . . » 169
Mantegna (Vedi Ricci) . . . . . » 74
Marmin (Vedi Frizzoni) . . . . . » 1
Marco Zoppo (Vedi Cavazza). . . . . » 161
Matteo da Siena (Vedi Logan) . . . . . » 49
(Vedi Perkins) . . . . . » 113
Morando (Vedi Gamba). . . . . » 33
(Vedi Frizzoni) . . . . . » 56
Moroni (Vedi Perkins) . . . . . » 129
Niccolò da Foligno (Vedi Perkins) . . . . . » 65
Olcott L.:
— Scoperte e primizie artistiche . . . . . » 29
Pettorelli Arturo:
— La Zappella . . . . . » 93
— Di una antica pila nella cattedrale di Borgo S. Donnino. . . . . » 180
Perkins F. M.:
— Pitture italiane nel Fogg Museum . . . . » 65
— Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia . . . . . » 113-129
— Corrieri artistici . . . . . » 158
Paulin (Vedi Frizzoni) . . . . . » 84
Pesellino (Vedi Berenson) . . . . . » 42
Pier di Cosimo (Vedi Rankin) . . . . . *Pag.*
(Vedi Perkins) . . . . . »
Piero della Francesca (Vedi Logan) . . . . . »
Pier Francesco Fiorentino (Vedi Perkins) . . »
Polidoro (Vedi Grillì). . . . . »
Pot (Vedi Frizzoni) . . . . . »
Pourbus (Vedi Frizzoni) . . . . . »
Rankin W.:
— Il quadro di Van der Weyden nel Museo di Belle Arti a Boston . . . . . »
— Due importanti pitture di Pier di Cosimo al Museo di New-York . . . . . »
Ricci Corrado:
— I disegni di Oxford . . . . . »
— La chiesa di S. Michele ad Frigiselo in Ravenna »
— Tavole sparse di un polittico di Cosmé Tura. »
— Ancora del musaico in S. Michele di Ravenna »
Rubbiani Alfonso:
— La Facciata della Santa in Bologna. . . . »
Robbia (Vedi Gerspach) . . . . . »
Rodari (Vedi Malaguzzi) . . . . . »
Rondinelli (Vedi Perkins) . . . . . »
Rosselli (Vedi Berenson) . . . . . »
Santambrogio Diego:
— Il sarcofago di Lambrate . . . . . »
— Rinvenimenti a Lambrate . . . . . » . »
— Le vergini sagge e le folli del Vangelo negli affreschi di Viboldone . . . . . »
Schongauer (Vedi Frizzoni) . . . . . »
Sebastiano da Plurio (Vedi Malaguzzi). . . . »
Sodoma (Vedi Ricci) . . . . . »
(Vedi Cust) . . . . . »
Solario (Vedi Perkins) . . . . . »
Tintoretto (Vedi Perkins) . . . . . »
Tiziano (Vedi Frizzoni) . . . . . »
Uccello (Vedi Perkins) . . . . . »
Van der Weyden (Vedi Rankin) . . . . . »
Vecchietta (Vedi Olcott) . . . . . »
(Vedi Logan) . . . . . »
Velasquez . . . . . »
Vivarini (Vedi Perkins) . . . . . »
Zenale (Vedi Malaguzzi Valeri). . . . . »
Zoppo (Vedi Frizzoni) . . . . . »

INDICE DEI LUOGHI

(Il numero arabico indica la pagina e quello romano il numero della Rassegna d'Arte *nella cui copertina si trova la notizia riprodotta).*

Ala — Furto nella pinacoteca . . . . . *Pag.* IX
Amsterdam — La casa di Rembrandt. . . . . » XII
— Vendite all'asta . . . . . » XII
— Un'altra asta. . . . . » XII
Andria — Scoperte nella Cattedrale . . . . . » I
Aquila — Antichità abruzzesi . . . . . » XI
Arezzo — Rifacimento del Duomo . . . . . » III
Asti — La cripta della chiesa di S. Anastasia . . » IV
Bagdad — Un'antichissima statua . . . . . » II
Bari — La cupola del Duomo . . . . . » IV
— Tombe antiche . . . . . » VIII
Benevento — Vandalismi . . . . . » IV
— Scolture greche, romane, egizie . . . . . » 14
— Un tesoro . . . . . » XI
Berlino — Il Museo Federico . . . . . » I
— Antichissimo tappeto . . . . . » 68
Besançon — Una esposizione retrospettiva . . . » XII
Bologna — Il contratto per la restituzione del piviale di Ascoli Piceno . . . . . » I
— Restauri in S. Francesco . . . . . » IX
— Negli sterramenti della piazza Minghetti . . . » XI
Brescia — Per la conservazione dei monumenti . » I
Budapest — Il nuovo Museo . . . . . » II
Cagliari — Il pulpito dugentesco del Duomo di Pisa. » 62
Cambridge S. U. A. — Pitture italiane . . . . » 65
Canosa — Un sepolcro antico . . . . . » XII
Carpi — Monumento a Jacopo della Quercia . . » 13
Casale Monferrato — Restauri della chiesa di San Domenico . . . . . » 14
— La chiesa di S. Domenico e il Bramantino . . » II
Cemeda — La facciata del Duomo . . . . . » XI
Chicago — Le collezioni Babilonesi . . . . . » IV
Chieti — Esposizione di arte antica . . . . . » II
Chioggia — Opere d'arte in cattive condizioni . . » III
Colonia — Vendita di oggetti artistici. . . . . » XI
Danzica — Fulmine sulla chiesa di S. Caterina . » VIII
Domodossola — Affreschi preziosi . . . . . » 27
Efeso — Notiziette . . . . . » 69
Fabriano — Opere d'arte che spariscono . . . . » XII
Feltre — Scoperta di un Tintoretto . . . . . » XI
Figline — Furto di un della Robbia . . . . . » VI
Filadelfia — Un ritratto di Spinoza . . . . . » 179
Fiorano — Un quadro scomparso . . . . . » XI
Firenze — L'autenticità di un quadro . . . . » I
— Innovazioni nella Metropolitana . . . . . » 13
— Il tabernacolo di Cafagiolo . . . . . » 14
— Un milione per restauri artistici. . . . . » 63
— Frammenti artistici conservati . . . . . » VI
— Il palazzo dell'arte della lana . . . . . » VI
Firenze — Per la facciata di S. Lorenzo . . . . *Pag.* VII
— Per le Gallerie . . . . . » VIII
— Scoperta di una tomba etrusca . . . . . » IX
— L'autenticità di un ritratto . . . . . » IX
— I mosaici del Battistero . . . . . » XI
— I disegni Michelangioleschi . . . . . » XI
Genova — Il palazzo di S. Giorgio . . . . . » IX
— Riapparizione di un affresco . . . . . » X
Graffignana — Scoperte di tombe galliche . . . » VII
Grottaferrata — Per i restauri del Campanile . . » X
Harlebecke — Scoperte di pitture . . . . . » X
Lambessa — Un bronzo prezioso . . . . . » V
Lambrate — Recenti rinvenimenti . . . . . » 109
Livorno — Scoperta archeologica a Castiglioncello. » VII
Londra — Vendite . . . . . » II
— Disegni del XVI secolo di edifici romani . . » II
— Vendite . . . . . » III
— Vendita di una ricca collezione italiana . . . » VI
— Il valore artistico dei musei di Morgan . . . » VII
— Un ventaglio di Watteau. . . . . » VII
— Un Botticelli nella collezione Christie . . . . » 121
— Un Tiziano che ha lasciato l'Italia. . . . . » VIII
— Un bassorilievo greco . . . . . » IX
— Un Rubens ritrovato . . . . . » IX
— Miniature all'asta . . . . . » IX
— Il prezzo di un Rembrandt . . . . . » X
— Prezioso manoscritto scomparso. . . . . » XII
— Quadri e disegni all'asta. . . . . » XII
Lucca — Contro una deliberazione vandalica . . » IV
— Società per la difesa dei monumenti . . . . » VI
Lugano — Una necropoli romana . . . . . » 152
Madrid — Il Museo del Prado . . . . . » II
Messico — Un quadro del Tiziano. . . . . » IV
Messina — Ingente tesoro sequestrato. . . . . » 63
Milano — Intorno al castello . . . . . » I
— Vendite . . . . . » III
— Statua dell'epoca romana. . . . . » VI
— Museo Poldi Pezzoli . . . . . » VII
Monaco — Furto di quadri . . . . . » XI
Montalto Ligure — Affreschi del XII secolo. . . » XII
Montecassino — Per la cripta della badia . . . » II
Monza — Il coronamento della facciata del Duomo » 142
Napoli — Per la liberazione del maschio Angioino » 55
— Affreschi ripristinati. . . . . » VI
— Dono al Museo nazionale. . . . . » VII
— La cinta murale greca. . . . . » VII
— Generosa offerta . . . . . » VIII
Nuova York — Il Direttore del Museo . . . . » II
— Un Andrea del Sarto . . . . . » IV

Nuova-York — Il Direttore del Museo . . . . *Pag.* IV
— Il nuovo acquisto del Metropolitan Museum. . » X
Oels (Slesia) — Rovine della chiesa gotica . . . » X
Orvieto — L'affresco di S. Sebastiano . . . . » IV
Padova — I lavori nella basilica di S. Antonio. . » II
— Un quadro del Giorgione . . . . . » IV
Parigi — Scoperta di teatro antico . . . . . » X
— Un vaso italiano . . . . . » 14
— Vendita di dipinti del Boucher . . . . . » II
— La firma dei primitivi francesi . . . . . » II
— Vendita . . . . . » II
— Le tristi condizioni di un Leonardo . . . . » 63
— Gli amici del Louvre . . . . . » 68
— Esposizione d'arte . . . . . » IX
— Acquisti . . . . . » IX
— Vendite . . . . . » X
— Manoscritto prezioso . . . . . » XI
— Messali all'asta . . . . . » XI
— Miniature. . . . . » XI
— Una comunicazione sulla Venere dei Medici. . » XII
— Quadro di un primitivo al Louvre . . . . . » XII
Perugia — Esposizione d'arte umbra . . . . . » II
— Quadro danneggiato in S. Pietro . . . . » III
Pesaro — Un Giambellino traslocato . . . . . » IX
Pisa — Il dipinto di Pierin del Vaga ritrovato . . » IX
Pistoia — Restauro del campanile accanto al Duomo » IX
Poggio Marino — Oggetti romano-pompeiani . . » VII
Pola — Scoperte archeologiche . . . . . » X
Pressana — Una pala in legno del XV secolo . . » 109
Ravenna — Frammenti bizantini. . . . . » VI
— Il tempio di S. Vitale. . . . . » X
— La torre del Comune . . . . . » XI
Reggio Calabria — Rinvenimento di una tomba . » VII
— Scoperte archeologiche . . . . . » II
Reims — Saggie disposizioni comunali . . . . » 121
Roma — Dal Ministero della P. I. . . . . » I
— Circolare Boni . . . . . » I
— Il palazzo degli Anguillara . . . . . » 13
— Associazione archeologica. . . . . » 14
— La nuova direzione dell'I. A. tedesco. . . . » 21
— I manoscritti musicali della Biblioteca Vaticana. » 24
— Dono reale al Museo delle Terme . . . . . » III
— Un'altra minaccia . . . . . » III
— Scoperte archeologiche . . . . . » V
— Restauro di S. Maria della Valle . . . . . » 92
— Per conservare gli affreschi di Michelangelo . . » VI
— Questione risolta . . . . . » VI
— Acquisti nella Galleria Santini . . . . . » VI
— Scoperte archeologiche nel Lazio . . . . . » VII
— Testa di statua romana . . . . . » VII
Roma — Restauri nella cappella Sistina . . . . *Pag.* VIII
— Quadro del cav. d'Arpino . . . . . » IX
— Collezione di caricature . . . . . » IX
— Statua di Ercole e Lica . . . . . » 173
— Doni al Museo Forense . . . . . » 187
Saragozza — Un ritratto del Goya . . . . . » V
Siena — Il Monte dei Paschi . . . . . » V
— Scoperta di affreschi . . . . . » X
Susa — Restauri al campanile di S. Giusto . . . » X
Tagliacozzo — Quattro soglie artistiche . . . . » 79
Torino — Restauri alla chiesa di S. Domenico. . » 14
Tortona — Notizie artistiche . . . . . » II
Trento — Esposizione d'arte sacra. . . . . » 109
Trieste — Scavi nelle rovine di Nesazio . . . . » X
Udine — Scoperte di affreschi e trofei . . . . » XII
Urbino — Vendite pericolose . . . . . » 25
Venezia — L'affresco del Guariento . . . . . » I
— Le tristi condizioni della basilica di S. Marco . » I
— Scoperta di affresco antico . . . . . » I
— La ricostruzione del campanile . . . . . » II
— I restauri di S. Marco . . . . . » IV
— Come si restaurano i monumenti . . . . . » V
— Gl'inglesi per S. Marco . . . . . » VII
— Quattro quadri del Guardi venduti . . . . » VII
— Misure di precauzione. . . . . » VII
— I paesaggi del Guardi. . . . . » VIII
— Restauro . . . . . » VIII
— Restauri a S. Giorgio in Isola . . . . . » IX
— Esodo scongiurato . . . . . » IX
— Monumenti veneziani a Creta . . . . . » IX
— Chiese e campanili. . . . . » XI
— Il campanile di S. Nicolò . . . . . » 175
— I lavori nella piazza S. Marco . . . . . » XII
Verona — I primi lavori nel teatro romano . . . » I
— Scavi nel teatro romano . . . . . » II
— Guasto alle arche scaligere . . . . . » II
— Nuove scoperte. . . . . » III
— La chiesa di S. Libera . . . . . » IV
— Restauri provvidenziali . . . . . » VI
— Scavi nel teatro romano . . . . . » 109
— Le arche scaligere . . . . . » VIII
— Tristi condizioni di una chiesa . . . . . » IX
— Scoperta d'un affresco. . . . . » IX
— Ultime scoperte nel teatro romano . . . . . » X
Vicchio di Mugello — Per un monumento al Beato Angelico . . . . . » IV
Vienna — Scoperta di un Van Dyck . . . . . » IX
Villafranca Veronese — La caduta di un torrione . » 63
Volterra — Inaugurazione della Pinacoteca. . . » X

Anno V. - N. 1 Milano: Gennaio 1905

RASSEGNA D'ARTE

Diretta da Guido Cagnola — Francesco Malaguzzi-Valeri

Sommario:

Gustavo Frizzoni: La Mostra d'Arte retrospettiva del 1904 a Düsseldorf *(con undici incisioni)*. — Bernhard Berenson: Due quadri inediti a Staggia *(con due incisioni)*. — Jacopo Gelli: L'Arte Italiana nel Museo di Zurigo *(con quattro incisioni) (Continua)*. — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

Editori MENOTTI BASSANI & C. - Milano
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Roma.

Il Ministro dell'Istruzione comunica:

Si era divulgata la notizia che da scavi praticatisi nell'antica città di Luni era venuta in luce una biga, ottimamente conservata e di grandissimo valore.

Il Ministero suddetto, fatte eseguire indagini, scoprì che a Luni non si era fatto alcun scavo e la biga si trovava a Carrara, ma si trattava di una mistificazione.

Essa è di bronzo. La statua che la sormonta rappresenta una Vittoria che innalza nella destra una palma e con la sinistra protesa pare voglia reggere le redini. La sua fattura è moderna e la patinatura è artificiale.

Il Ministro dell'Istruzione conclude dicendo che lo stile dei cavalli della *Vittoria* è tale da escludere in modo assoluto l'autenticità dell'oggetto.

Roma. — Una circolare di Boni ai cultori della civiltà romana.

« Al Foro Romano, centro d'ogni vita pubblica in Roma antica, vengon gli ammiratori della civiltà che ne fu irradiata.

« Il materiale stratigrafico or raccolto nel Museo forense, le stipi sacre, le augurali e le funebri, i disegni e modelli, le stampe e i volumi quivi presti ad ogni intelletto, riusciranno stimolo ad indagini nuove ed allo studio comparativo, per queste possibile.

« Molto agevolerebbero siffatto studio le fotografie dei monumenti precipui e delle costruzioni architettoniche (vie, sepolcri, ponti, acquedotti, cisterne, mura, porte, sacrari, templi, archi, teatri, anfiteatri, circhi, terme, ecc.), che documentano la estensione e la potenza dell'impero, e rivelano gli influssi che la vita romana esercitò o subì nelle più lontane colonie, distanti dall'*Umbilicus Romae* come, nel cuore dell'*Urbs*, segnava l'*aureum miliarium* augusteo.

« Ad iniziare tale raccolta chieggo ausilio ad ogni amatore della civiltà romana, ai capi dei dipartimenti od uffici per la coltura e le arti belle, ai funzionari e soci degli istituti storici, delle accademie o società antiquarie e dei musei archeologici, agli studiosi di antichità classiche ed a coloro tutti che al Museo del Foro vorranno e potranno offrire fotografie, o prestare negative o disegni, di edifici e ruderi romani.

« Dei monumenti nelle *provinciae* africane ed orientali, non ancora completamente esplorate, gradirò pur imperfette o piccole riproduzioni, che sul rovescio dicano degli edifici e del luogo loro.

« Apposito volume ricorderà i generosi che, mossi da culto per Roma, avranno contribuito a cementare questa base prima del catasto generale d'ogni monumento romano ».

Milano. — Intorno al Castello.

Lungo il fianco del Castello Sforzesco, verso nord-est, sono in corso i lavori per lo sterramento di una parte del fossato allo scopo di potere sistemare l'accesso laterale al Castello; lo scavo ha potuto rimettere in luce le fondazioni del rivellino che difendeva quell'accesso, sulle quali fondazioni si ricostruirà la parte inferiore dello stesso rivellino, che mediante due ponti permetterà di accedere al grande cortile del Castello: si ha intenzione anzi di ricostruire uno di quei due ponti colla disposizione originaria di ponte levatoio, per cui si avrà nel Castello un esempio di questa caratteristica disposizione a difesa degli accessi.

Lo stesso sterro del fossato ha posto in luce le fondazioni di struttura a pianta circolare, che dovette appartenere a vasche o cisterne; è noto come lungo quel lato del Castello, fra la costiera del quadro sforzesco, e l'altra della Ghirlanda, ci fossero i molini e il prestino destinati a fornire il pane per i soldati del Castello. Nello sterro oltre a qualche palla di bombarda o *ballota* di sarizzo, non si trovò alcunchè d'interessante all'infuori di un leone in marmo, ritto solo sulle due gambe anteriori, come il Marzocco di Firenze, e colla testa spezzata. È forse un avanzo della chiesa del Carmine che sorgeva appunto sull'area ora occupata dal fossato, e che Francesco Sforza ottenne di poter demolire per costrurre la costiera detta Ghirlanda, ricostruendola più lontana, dove ora ancora esiste.

Un altro sterro, che fu ultimato in questi giorni, è quello del fossato morto lungo la Corte Ducale, e la Rocchetta: questo scavo mise in luce qualche altro proiettile da *bombarda* e una testa in marmo, di grandi dimensioni, che proviene certamente da qualche monumento scultorio della chiesa del Carmine.

Sulla fronte venne ultimata la merlatura della costiera fra la Torre Umberto I e la Torre rotonda Sud testè ultimata, e che a giorni entrerà in funzione come serbatoio di acqua potabile: la merlatura è ora quasi interamente coperta dal relativo tetto che riparava il giro di ronda del Castello: sono cominciate le demolizioni dei fabbricati aderenti verso l'interno di quella costiera, per sistemare i nuovi locali destinati alla Scuola d'arte, per i quali lavori la Cassa di risparmio dà 100.000 lire. I locali saranno pronti per il settembre ed avranno a quell'epoca la disposizione transitoria di sede del Congresso di navigazione fluviale.

Il Castello si va così sempre più completando e i milanesi ne intendono le bellezze, non tacendo la loro gratitudine per chi ne impedì la rovina e che ne prosegue con infaticato amore la ricostruzione, con fedeltà di storico e coscienza di artista.

Firenze. — L'autenticità d'un quadro e d'un principe in Tribunale.

Al Tribunale di Firenze si è iniziato un processo importante, anzitutto per l'imputato e poi per l'indole dell'accusa, che interessa specialmente il mondo artistico.

L'imputato è il conte Paolo Galletti, notissimo a Firenze anche come scrittore di cose d'arte nei giornali romani. Egli deve rispondere del reato di truffa per avere — dice l'accusa — con astuzie e raggiri sorpresa la buona fede del principe don Giovanni del Drago, residente a Roma, facendogli credere che un ritratto di Michelangiolo fosse di gran pregio artistico e lo induceva ad acquistarlo per centomila lire, mentre non ne valeva che cento. Il quadro del Galletti era attribuito a Giuliano Bugiardini scolaro del Buonarroti. Il principe del Drago pagò il quadro con cambiali che il conte Galletti cedette a una signora, la quale fece gli atti esecutivi contro il principe perchè pagasse le centomila lire, che egli non voleva dare perchè, tra l'altre cose, non aveva mai ricevuto il quadro. Il Galletti dice che il quadro valeva la somma richiesta e si dice innocente. Sono testimoni Guadagnini, direttore della Pinacoteca di Bologna, Corrado Ricci e l'avvocato Barbanti di Bologna, che dicesi ora possessore del famoso quadro.

Il difensore on. Rosadi sollevò un'eccezione circa la regolarità della citazione della parte civile, non presentatasi: disse che l'usciere, presentatosi al palazzo del Drago a Roma ebbe dal portiere il rifiuto di ricevere l'atto, perchè il principe si trova a Parigi. Ora, proprio in questi giorni si legge nei giornali che è stato arrestato a Parigi un Rocambole italiano, il quale fra cento nomi mutati assunse anche quello di principe del Drago e potrebbe darsi che fosse precisamente il querelante. Perciò chiese il rinvio, e il Tribunale ritenendo non regolare la citazione al principe, rinviò il processo a udienza da destinarsi.

Venezia. — Distacco dell'affresco del Guariento.

I fratelli Stefanoni di Bergamo, incaricati di operare il distacco dell'affresco del Guariento dalla parete della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, hanno iniziato il loro importante lavoro, che durerà circa un mese e mezzo. L'affresco nel distacco sarà diviso in due grandi parti; la divisione sarà segnata dalle linee inferiori del trono, su cui stanno Gesù e Maria Vergine, e dai contorni delle ali degli angeli, disposti nella parte inferiore della composizione. Queste due grandi parti dell'affresco saranno poi collocate, l'una di fronte all'altra, nell'attigua sala, che già serviva pei cataloghi della Biblioteca Marciana. Nelle altre pareti della sala medesima saranno poi disposti gli altri frammenti, meno importanti, dell'affresco, esistenti sopra le porte laterali della Sala del Maggior Consiglio; frammenti che non possono venir compresi nelle due parti principali summenzionate, perchè supererebbero in larghezza le pareti, in cui dovranno aver posto.

SANTA MARIA EGIZIACA - POLLAJUOLO - STAGGIA (SIENA).

Fot. H. Burton.

STAB. MENOTTI BASSANI & C. - MILANO.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Gennaio 1905 N. 1

I nostri abbonati noteranno che con questo numero la copertina della *Rassegna d'Arte* non porta più il nome di Corrado Ricci fra quelli dei suoi direttori. Non credano che questo distacco del collega ed amico abbia ragione in qualche dissenso circa l'indirizzo del giornale. Corrado Ricci lascia la Direzione perchè, costretto a risiedere in Firenze e ad attendere colà a numerosi incarichi, non potrebbe più collaborare alla nostra rivista collo zelo e colla scrupolosità che egli suol mettere in ogni suo ufficio. È con vero rincrescimento che ci separiamo da lui, che fu il fondatore ed il primo ispiratore della *Rassegna d'Arte,* alla quale dedicò tanta parte del suo tempo prezioso e della sua non comune attività. Noi però non abbiamo acconsentito al penoso distacco senza la condizione esplicita che egli ci mantenga la sua troppo importante collaborazione e la promessa che da lontano, come già da vicino, non dimentichi i legami che lo uniscono a noi.

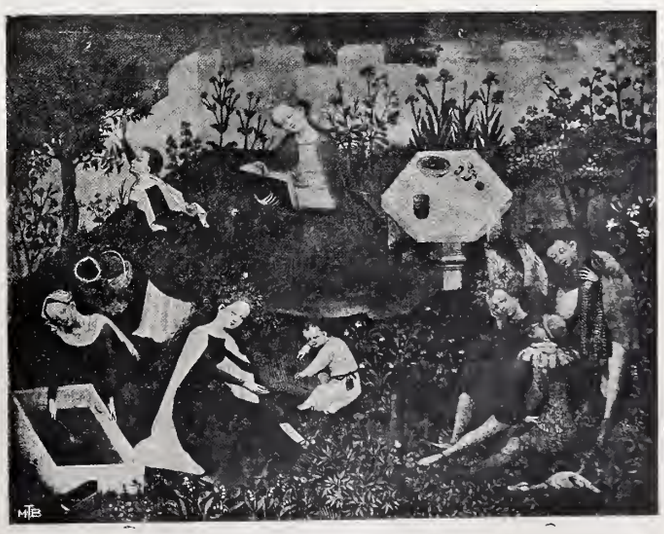
La Mostra d'Arte retrospettiva
del 1904 a Düsseldorf

Da gran tempo il nome di questa fiorente città germanica si è reso noto come designazione di un centro artistico importante, in quanto ha dato origine ad una scuola propria di pittura moderna. Si può dire invece, che l'arte antica le sia tanto più estranea, poi che, eccetto il suo piccolo nucleo di un antico villaggio che non contiene nulla di monumentale di qualche entità, Düsseldorf è una città di recente formazione. E ciò non ostante la sua impronta signorile, quale s'impone colle vie bene costrutte, co' suoi viali alberati e decorati di splendide aiuole e di zampillanti fontane, con gli ombrosi giardini in vicinanza del massimo fiume del continente alemanno, con gli agi della vita conseguiti in proporzione al suo sorprendente sviluppo industriale, ne ha fatto un centro da prestarsi ottimamente a richiamare il forestiero fra le sue mura.

Con felice pensiero fu scelto pochi anni or sono uno spazioso tratto di terreno ad una estremità della città in riva al Reno, per farne la sede delle future esposizioni. Entro l'area dello stesso fu costrutto un vasto palazzo, il quale, se non è riescito tutto quello che si sarebbe potuto augurarsi in fatto di gusto architettonico, tuttavia è una costruzione decorosa, atta ad albergarvi le presenti e le future mostre. Sono le internazionali di arte moderna quelle chiamate in primo luogo ad esservi collocate; negli ultimi anni tuttavia vi furono tenute con successo anche delle esposizioni speciali di opere d'arte antica. La prima di queste, del 1902, era intesa ad illustrare essenzialmente i monumenti medioevali della scoltura e delle arti minori che ne dipendono, quella di quest'anno in modo pressochè esclusivo la pittura. Mentre in quella primeggiavano i tesori delle chiese e delle loro raccolte, in quest'ultima tenevano un posto preponderante le gallerie private. Considerate entrambe come un sol tutto, servirono a formare un quadro riassuntivo di quanto avesse raggiunto in tempi remoti l'arte della Germania occidentale. Se non che, per aggiungere vie maggiore attrattiva alla mostra di quest'anno furono pure prestati per parte di parecchi cospicui raccoglitori buon numero di pregevoli dipinti della scuola fiamminga e olandese, come pure un numero limitato di quadri dell'arte italiana classica, i migliori dei quali vorranno qui essere illustrati con ispeciale riguardo.

Risalendo ora alla sezione della più antica pittura, vale a dire a quella della scuola di Colonia e affini, ci limiteremo a rammentare brevemente le cose più salienti.

In una antica cronaca *(Limburger Chronik)* veniva esaltato, fino dal 1380, un tale Guglielmo da Colonia, qualificandolo pel migliore pittore che potesse vantare Germania tutta. Intorno al suo nome si trovano aggruppate parecchie tavole nella sala degli antichi nel Museo di Colonia, tutti quadri a soggetti religiosi, condotti costantemente su fondo dorato. Analoghe a quelle ne offriva più di una allo studioso la mostra di Düsseldorf, in gran parte sgraziatamente troppo ripulite e rinnovate. La più importante era quella che rappresenta con molte piccole figure la scena della Crocefissione (1), dove già si palesa un senso di osservazione realistica del vero, singolare pel tempo precoce cui appartiene. In un articolo dell'*Athenaeum* Miss. C. Jocelyn Ffoulkes, rilevando questi pregi, insieme a quelli del colorito delicato, giustamente soggiunge in proposito: « i tipi sono individuali e sva-



Il Giardino del Paradiso - Scuola di Colonia - Francoforte - *Museo storico.*
Fot. Bruckmann di Monaco.

(1) N. 6 del catalogo.

riati, i cavalli sorprendentemente disegnati per l'epoca, e le pie donne sul piano anteriore improntate di una grazia e di un incanto da rammentare la contemporanea arte italiana (1) ».

Ma la cosa più atta ad essere gustata da tutti gli amatori dell'arte mistica, ispirata all'ingenuo candore dei tempi primitivi, è una tavoletta di spettanza del Museo storico di Francoforte al Meno. L'ignoto autore delle regioni renane, del principio del XV secolo, vi rappresentò con la più vaga fantasia un soggetto assai originale, noto sotto la denominazione di *Giardino del paradiso* (fig. 1). In un giardinetto ornato di alberi fruttiferi, di fiori d'ogni genere, ricavati mirabilmente dal vero, entro un recinto a mura merlate, visitate da stormi di uccelletti, sta raccolta una Santa Conversazione, alquanto diversa da quelle sì spesso usate dai pittori Veneti del Cinquecento. La Madonna, munita della caratteristica corona attribuitale da quei pittori, sta seduta da sè, assorta nella lettura di un libro che tiene sul ginocchio destro; una Santa coglie frutti da un albero, un'altra attinge acqua da una fontana; il Bambino Gesù è intento a istruire Santa Cecilia nell'uso della cetra; a destra stanno riuniti in un gruppo S. Michele coll'attributo dei diavoletti, San Giorgio con quello di un modesto drago, simbolo di quello da lui ammazzato, e un terzo Santo cavalleresco. Invenzione davvero incantevole nella sua infantile freschezza, quale l'avrebbe pure saputa bene rappresentare fra i nostri un artista della natura dell'Angelico.

Fig. 2 - *Madonna dalla violetta* - Stefano Lochner - *Museo del Seminario di Colonia.*

Da simile pittura a quelle che condusse l'altro vieppiù noto artista coloniese, Stefano Lochner, il passo è breve. La notizia che « maister Steffan zu Cöln » fosse l'autore del celebratissimo quadro del duomo di Colonia rappresentante la Vergine messa in mezzo dai Santi patroni della città, ce la dà precisamente Alberto Durero nel suo giornale di viaggio effettuato nei Paesi Bassi dal 1520 al 1521. Fra le opere più e meno autentiche che gli venivano attribuite all'esposizione, tiene il posto d'onore la cosidetta *Madonna dalla violetta,* prestata dal museo del Seminario di Colonia. Per quanto l'unito facsimile del quadro possa servire a dare un'idea dell'originale, pure ci piace intrattenerci alquanto intorno al medesimo trascrivendo la descrizione particolareggiata che ne fa nel suo catalogo il dott. Firmenich Richartz per rilevarvi tutte le peregrine finezze: « Davanti ad un tappeto a broccato d'oro disteso da due angeli in sul volare, se ne sta ritta in piedi la Vergine santa sull'erboso terreno cosparso di fiori. La morbida aurea chioma le cade a ricci ondulati sulle spalle; un diadema a perle ne orna l'alta fronte. Gli occhi cerulei tiene umilmente abbassati. Le tondeggianti, molli forme del volto rivelano la freschezza giovanile appena sbocciata; la piccolissima bocca è atteggiata a lieve sorriso. Sopra la veste turchina il manto roseo foderato di ermellino viene unito sotto il collo mediante un monile gemmato e scende al suolo in abbondanti pieghe. Sul braccio destro la Madonna regge delicatamente il Bambino Gesù, avvolto in tenue, trasparente camiciuola. La mano sinistra tiene le violette colle punte delle dita. Dal Bambino, col suo gesto significativo della benedizione e colla croce dorata nella sinistra, emana l'espressione ad un tempo della infantile innocenza e dell'alma solennità. Dall'alto appariscono sopra un fondo di cielo luminoso il Padre Eterno, la colomba dello Spirito Santo e tre angioletti. Ai piedi della Vergine sta in atto di preghiera la committente, in proporzioni minori, Elisabetta von Reichenstein, badessa di Santa Cecilia (1443-1486). I due stemmi contengono le armi dei Reichenstein e dei burgravi di Hammerstein » (fig. 2).

A questa descrizione poi tengono dietro le seguenti osservazioni: « Come estrinsecazione monumentale di un ideale compenetrato di sentita intimità, la Madonna della violetta segna un punto determinante nello sviluppo della scuola pittorica di Colonia. La tavola fu rinvenuta in istato rovinoso nel seminario ecclesiastico di Colonia, intieramente ridipinta e venne completata e ripristinata da A. Brasseur ».

A noi infine sia lecito soggiungere che il ristauratore si sarebbe acquistato maggior merito se, interpretando più rigorosamente gli originali accordi dei colori e degli ori, avesse saputo risparmiare all'opera per quanto

(1) Vedi *Early German Art at the Düsseldorf Exhibition,* nell'*Athenaeum* del 27 agosto 1904. Il quadro di che si tratta vedesi riprodotto nel catalogo, sapientemente elaborato per questa parte da un'autorità, quale il Dr. Eduard Firmenich-Richartz, Professore all'Università di Bonn.

avariata, l'impronta di un troppo radicale rinnovamento. La quale impressione, siamo sicuri, sarà condivisa da quanti sono dotati del sentimento del bello nella sua primitiva essenza.

Dello stesso autore il Museo di Colonia possiede due opere notevoli; in primo luogo cioè un *Giudizio Universale,* ripieno di mistici motivi concernenti le schiere dei redenti e dei dannati, espressi con una vena inesauribile; in secondo la graziosa nota imagine della *Madonna nel roseto,* circondata da schiere di angeli, che ha quasi un riscontro fra noi in quella *Madonna del roseto* già illustrata in questo periodico stesso come opera probabile di Stefano da Zevio nella galleria di Verona (1).

Ora prendendo per punto di partenza l'accennata immagine di Colonia, saremmo indotti veramente a ravvisare una originale fattura dello stesso maestro Stefano in una tavola dell'esposizione, classificata semplicemente quale opera di un pittore di Colonia, intorno al 1440. Vi è la Madonna in mezza figura, vista di faccia, con ornata corona sul capo: tiene il Bambino sul braccio presentandogli graziosamente un fiore. Due angeli per parte se ne stanno musicando. La condizione singolare di questo quadro sta nel fatto, ch'esso fu tutto quanto rimaneggiato da uno dei più celebrati artisti del neoclassicismo germanico, Filippo Veit, come c'insegna il catalogo stesso. Il quale nonostante bene avverte fra altro, dei motivi comuni alla *Madonna del roseto* testè nominata e a quella della violetta. E noi crediamo, che ove il proprietario, Kommerzienrat Wittich, di Darmstadt, avesse a dichiararsi disposto a rinunciare alla parte assai sensibile che vi ebbe il pittore del XIX secolo, per richiamare in vita nel suo dipinto l'autore antico, affidandolo ad un ristauratore che sapesse meglio rinnegare sè stesso interpretando l'artista primitivo, questi forse si rivelerebbe per nessun altro che il tanto pregiato maestro Stefano Lochner (2).

Difficile compito è quello di distinguere rettamente i molti pittori che fiorirono nelle regioni renane e nella Vestfalia dalla metà del XV alla metà del XVI secolo, tanto più che sono deficientissimi i documenti storici intorno ai medesimi. In nessuna scuola forse quanto in codeste si smarrì il ricordo dei nomi di tanti egregi artisti, che non usarono mai firmarsi neppure nelle opere più pregevoli; laonde la critica moderna, nell'intento di classificarli a seconda delle fisionomie proprie di ciascuno, quali si estrinsecano nelle opere, si trovò costretta a chiamarli con appellativi di convenzione, desunti sia dal soggetto delle loro opere più salienti, sia dal luogo dove queste si trovavano in origine. Fra i più degni di encomio voglionsi ritenere i così detti maestri di San Severino e del San Bartolomeo. La denominazione del primo è inerente al trovarsi nell'antica chiesa di S. Severino in Colonia due tavole sue — prestate alla esposizione di Düsseldorf — le quali servirono di punto di partenza per raggruppare d'attorno ad esse altre opere verificatesi quali prodotti dello stesso pennello. Vi regna in genere una soavità d'espressione, una freschezza di colorito, da denotarsi come specialità dell'artista. Vieppiù valente e notevole, massime per l'effetto del rilievo che sa dare alle sue figure e per la insuperabile bontà della tecnica, è il maestro chiamato del San Bartolomeo, dal quadro avente per protagonista il santo nominato, appartenente alla regia pinacoteca di Monaco. La sua straordinaria vigoria come colorista, la sua meravigliosa accuratezza nella esecuzione degli accessorii, come stoffe a broccati, ornamenti in oro, ecc., sotto certi aspetti, staremmo per dire, lo qualificano come un Carlo Crivelli della Germania, allo stesso modo come il maestro di San Severino con i suoi tipi ed il suo gusto decorativo ci richiama alla mente, fra i nostri, l'antico piemontese Defendente de' Ferrari.

Più noto fra noi è il così detto *Maestro del transito della Vergine* (ora identificato per Joos van der Beke), da poi che si trovano quadri di lui a Genova, dove soleva passare sotto il nome di Luca d'Olanda, e a Napoli nel Museo Nazionale. Egli, non che i due sunnominati, non era rappresentato nel modo migliore all'esposizione. Uno dei suoi soggetti preferiti sembra sia stato quello dell'Adorazione dei Magi. La chiesa di S. Donato a Genova ne porge appunto uno dei più notevoli esempi, di cui si dà qui l'immagine riprodotta, atta a dimostrare con quale infinita diligenza siffatti pittori si adoperavano nell'adempimento dell'assunto compito (fig. 3).

Derivato da lui pare si fosse quel Bartolomeo Bruyn, del quale il Museo di Colonia, non che altri, posseggono buon numero di ritratti. In questo genere egli riescì artista eccellente, da rammentare gli Holbein ed altri valentuomini oltremontani del tempo. Parecchi ne porgeva pure la mostra di Düsseldorf.

Nelle sale maggiori quivi furono collocate alcune

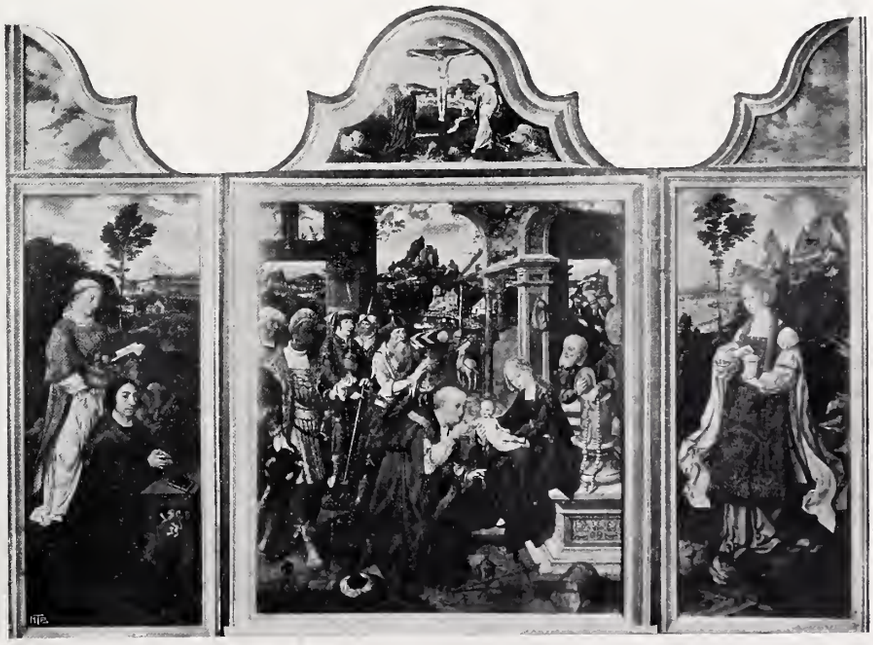


Fig. 3 - *L'Adorazione dei Magi. Maestro del Transito della Vergine* - Joos van der Beke - Genova - *Chiesa di San Donato*

(1) Vedi il numero del marzo 1904, a pag. 34.

(2) Siamo lieti di constatare che dello stesso parere si mostra alla sua volta a già rammentata scrittrice nella seconda parte del suo articolo. Vedi *The Athenaeum* del 24 settembre, pag. 420.

Fig. 4. - *Il Giuramento* - Fratelli Dünwegge - Wesel - *Palazzo Comunale.*

opere veramente monumentali, venute da altari di chiese; opere costituite, secondo l'antico uso germanico, da una parte centrale, occupata spesse volte da figurazioni in iscolture di legno, con isportelli aggiuntivi lateralmente. Di tal natura è una gigantesca pala appartenente all'altar maggiore della chiesa principale della città di Kalkar in Vestfalia. Mentre la parte centrale della medesima, formata da una serie di quadri ad intaglio in legno, per la sua grande mole dovette rimanere al suo posto, furono invece concesse alla mostra le due ante con cui si suole chiudere. E furono in vero un acquisto prezioso per la medesima, rivelando al pubblico intelligente la mano di un artista peregrino, altrettanto forse quanto poco conosciuto. Mentre nella parte sovrastante alla mensa stanno scolpite le principali scene della Passione di N. S., eseguite da artisti locali fra il 1498 e il 1500, i venti quadri dipinti sull'interno e sull'esterno delle ante sono intesi raffigurare diversi episodi della vita del Signore. Come ben osserva il catalogo, vi domina un realismo costante, che si manifesta nella introduzione di una grande quantità di figure ricavate dal vero, le quali sembrano fare capolino fino nelle imagini di Gesù e de' suoi discepoli. Di una speciale attrattiva poi vi è il grato accordo dei colori, coi loro mirabili effetti di luce sia diurna, rispecchiantisi su vaghi motivi, sia artificiale, risplendente nella notte a mezzo del chiarore delle faci. L'autore, che si conta nel novero degli antichi Olandesi è Jan Joest, forse nativo della città di Kalkar, dove il suo nome, già nel 1480, trovasi accolto nella lista degli uomini d'arme. Vi fu richiamato nel 1505 per dipingere la grande opera, ch'egli compì nel 1508. Nel 1510 trovasi insediato a Harlem, dove morì nel 1519, e venne onorato colla sepoltura in quella cattedrale.

Nella scuola di Vestfalia vengono designati come capi di un laboratorio assai produttivo, dalla fine del XV sec. in poi, i fratelli Vittorio ed Enrico Dünwegge. In una antica cronaca essi vengono designati quali autori dei quadri fatti per l'altare maggiore della chiesa dei domenicani di Dortmund, sotto la data 1521, una ancona misurante non meno di otto metri di larghezza colle ante aperte, che potè pure essere albergata all'esposizione. Il loro stile pittorico si sviluppò, parte secondo le antiche tradizioni dell'arte vestfalica, parte secondo gli esempi dei maestri del basso Reno e della vicina Olanda. Molti motivi inoltre sono desunti da composizioni dell'insigne fiamingo Ruggero van der Weyden.

Nella monotonia, prodotta alla mostra dai numerosi dipinti rappresentanti la scena della Crocefissione, spiccava per la novità del soggetto l'opera singolare di detti fratelli, rappresentante un giuramento davanti un consesso di giudici. Vi si vede un giovane in costume di gentiluomo dell'epoca, nel punto che il capo dei giudici gl'ingiunge di prestare un giuramento, colla destra alzata additando un quadro del Giudizio finale. Il giovane apparisce perplesso fra i suggerimenti che gli vengono porgendo ad un tempo un'angelo ed un demonio, personificati ciascuno a modo suo, mentre un magistrato gli viene mostrando la croce e da ambo i lati se ne stanno gli spettatori. L'impronta individuale che si avverte in parecchie fisionomie, fanno pensare che i pittori v'abbiano ritratti dal vero parecchi personaggi di loro conoscenza. Le sembianze del giudice più giovane, seduto alla sinistra del capo, ci rammentano alquanto quelle del giovane Alberto Durero, quale è effigiato nell'originale di Madrid e nella copia agli Uffizi.

Il quadro fu prestato dalla comunità della città di Wesel, per la quale vuolsi sia stato eseguito nel 1520 (fig. 4).

Molto ci sarebbe a dire ulteriormente intorno alle opere di scuole tedesche e delle Fiandre, quali apparvero rappresentate a Düsseldorf. Per quanto intendasi riassumere la materia a sommi capi, non si saprebbe ad ogni modo esimersi dall'avvertire come l'esposizione avesse pure avuto la fortuna di accogliere temporaneamente uno dei quadri più celebrati della Germania, qual'è quello del noto incisore e pittore Martino Schöngauer. Intendesi la tipica tavola proveniente dalla chiesa di S. Martino a Colmar in Alsazia, rappresentante la *Madonna nel roseto.* Mutilata in alto nella centinatura originale, per cui andarono perdute le figure del Padre Eterno e della colomba dello Spirito Santo sovrastanti ai due angeli che reggono la corona sopra il capo della Vergine (come risulta da una copia antica presso Mad. Gardner a Boston, rappresentante il quadro nella sua integrità), rimane sempre il caposaldo fra le scarsissime opere autentiche, da servire a constatare le qualità pittoriche di un artista, rinomato quale principe fra gli antichi incisori tedeschi, che come tale esercitò pure una influenza indubbia sul grande Alberto Durero (fig. 5) (1).

Parecchi privati, come già si avvertì, si compiacquero portare il loro contingente, prestando pure buon numero di dipinti estranei alle antiche scuole tedesche. Figurava fra gli antichi Francesi — e avrebbe dovuto di conseguenza trovare il suo posto alla mostra di Parigi, a quella dei *Primitifs* v. a. d. — un valentuomo ben poco conosciuto tuttora, ma fornito di doti così squisite, da accrescere consentaneamente la sorpresa che sì scarse notizie della sua vita e delle sue opere siano giunte alla posterità. Infatti pochi fra noi devono avere sentito citare il

(1) Del Dürer l'Esposizione porgeva un pregevole ritratto di un giovine uomo, (busto con fondo di paese) prestato dal granduca di Assia Darmstadt; grata apparizione per più di un amatore.

Fig. 6. - *Storie di San Bertino* - Simone Marmion - *Raccolta di S. A. il Principe di Wied.*

nome di Simone Marmion, l'autore di quattro tavole in formato da cassone, due delle quali si trovano oggidì nella Galleria Nazionale di Londra e due nella residenza del principe di Wied, a Neuwied, piccola città del Reno. Costituivano nel loro complesso un ciclo illustrativo della vita del frate benedettino San Bertino e, come ci avverte il catalogo, formavano uniti fra loro le ante di una pala

Fig. 5 - *Madonna nel roseto* - Martino Schöngauer - Colmar - *Chiesa di S. Martino.*

d'altare nell'abazia di S. Omer, che conteneva delle preziose reliquie, racchiuse in forbite teche lavorate da orefici.

L'opera intera, secondo le notizie tramandateci, fu compita nel 1459 e dedicata alla chiesa da Guillaume Fillastre abate di S. Bertin e vescovo di Toul. Le pitture furono eseguite dal loro autore a Valenciennes, dov'egli si era trasferito dalla nativa Amiens. Aveva grande riputazione di miniatore. Nè voglionsi qui ommettere i curiosi versi coi quali, come tale fu rammentato da un antico scrittore francese, Jean Lemaire, nella sua *Couronne margueritique:*

Si je n'ai Parrhase ou Apelles
Dont le nom bruit par mémoires anciennes
J'ai des esprits récents et nouvelets
Plus ennoblis par leurs beaux pincelets
Que Marmion, jadis de Valenciennes,
Ou que Fouquet, qui tant eut gloire Sienne (1).

Risulta infatti che tanto il Marmion quanto sua sorella Maria attendessero all'arte di miniare i libri di devozione al pari di tanti altri pittori francesi del tempo, dei quali offrì testè esempi meravigliosi l'esposizione tenutasi a Parigi in apposito locale presso la Biblioteca Nazionale.

Le tavole del Marmion di che si ragiona, secondo l'usanza del quattrocento, ingegnosa ed ingenua ad un tempo, contengono in ordine cronologico la successione dei fatti più salienti della vita del Santo in altrettanti riparti sia architettonici, sia di aperta campagna, immaginati con ferace fantasia e col più squisito gusto. In quella che si dà qui riprodotta (fig. 6), il pittore rappresentò dapprima il sunnominato committente accompagnato da un chierico e da un angelo che regge lo stemma. Nel secondo riparto è espressa la Natività del Santo, nel terzo la sua Vestizione come monaco, nel quarto la sua Ammissione al pellegrinaggio della diocesi di Thérouanne, nel quinto l'Istituzione e l'edificazione del nuovo convento. Il tutto espresso con un candore, con una evidenza religiosa, da far pensare alle celebrate opere di Memling a Monaco, a Torino, a Bruggia, se non si avesse l'impressione davanti agli originali, che questo contemporaneo, molto meno conosciuto, supera il celebrato maestro fiammingo per la succosa pro-

(1) Anche un antico autore italiano, Lodovico Guicciardini, nomina il Marmion come « grandissimo maestro nel miniare ». Il Lemaire lo chiama « prince d'enluminure ».

Fig. 7 - *Madonna col Bambino* - Filippino Lippi - Kiel - *Raccolta del Prof. Götz Martius.*

fondità del colorito e la maggiore scioltezza e larghezza nel modo di dipingere. Insomma una rivelazione stupefacente.

Nella esposizione essenzialmente settentrionale, di che ci siamo occupati, le pitture d'arte italiana non c'entrarono veramente se non come rare eccezioni. Non sarà discaro all'amatore qualche informazione intorno alle principali.

Possessore di una soavissima *Madonna* di Filippino Lippi è il Prof. Götz Martius di Kiel, ch'ebbe a prestare parecchie altre opere di pregio d'altre scuole, fra le quali vuolsi rammentare con particolare piacere un ritratto di donna attempata del Rembrandt, trattata con geniale grandezza dall'insigne artista. Quanto alla *Madonna* del Lippi si potrebbe dire, che veduta in mezzo ai quadri di scuola olandese, dalle tinte severe e cupe, spiccava col suo fresco e chiaro colorito quale rosa delicata fra verdi cespugli; apparizione tanto più gradita quanto meno aspettata in simile luogo (fig. 7). Intorno all'autore non può sorgere dubbio di sorta, nè alcuno vorrà disconoscervi quello stesso che condusse a perfezione la mirabile pala dell'*Apparizione della Vergine a S. Bernardo* della Chiesa della Badia, il grande *tondo della Madonna* circondata da Angeli, di Galleria Corsini, l'accurata tavola fatta per Tanai de' Nerli in Santo Spirito, a Firenze; pitture tutte nelle quali si scorgono tratti caratteristici analoghi a quelli del quadro che dalla raccolta di un defunto prelato romano (forse don Marcello Masserenti?) passò in Germania, dove fu acquistato dal sullodato raccoglitore, residente nella città il di cui nome risponde a quello del grande porto della marina di guerra germanica. Che fosse stato fatto in origine per qualche membro della famiglia Strozzi, c'è da desumerlo dalla presenza dello stemma innestato in un capitello dell'arcata nello sfondo del quadro, dove vedesi uno scudo traversato da una fascia contenente le tre note mezze lune, proprie del casato degli Strozzi. Con questo, come si sa, il pittore ebbe indubbi rapporti, avendo riccamente decorato di affreschi la loro cappella, tuttora di continuo visitata in Santa Maria Novella. Essendo noto che fino dall'aprile del 1478 furono allogate a Filippino quelle pitture murali, eseguite solo parecchi anni più tardi e terminate nel 1502, quando egli già avviavasi ad un fare barocco e sovracarico di esuberanti motivi, si deve ritenere che la Madonna qui rammentata vada riferita circa alla prima delle date indicate, in ragione della purezza dello stile. L'unita tavola ci dispensa dal descrivere il soggetto, rispetto al quale non avvi chi non sia per apprezzare la candida grazia della Vergine, il tenero modellato del Bambino, quasi leonardesco, i vaghi accessori, tanto all'interno quanto all' esterno dell'ambiente ideato dall'artista.

Altra opera di scuola fiorentina da ricordare è un *tondo* eminentemente caratteristico di quel diligente pit-

tore che fu il discepolo di Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi. Non è esatta certamente la descrizione che ne fa il catalogo della Mostra là dove egli dà per S. Lodovico da Tolosa il giovane devoto che vi è rappresentato, messo in mezzo da due angeli. Non veste affatto la tonaca da Francescano che viene accennata, bensì un semplice panneggiamento bianco che dà luogo a bellissime pieghe, ma che non serve a dare una qualifica qualsiasi al protagonista, intorno al significato del quale non si potranno fare che delle congetture (fig. 8). Comunque sia l'opera fa onore al suo autore e ce lo presenta quale discepolo del Verrocchio, trovandovisi una riminiscenza de' suoi angeli scolpiti ai lati del monumento Forteguerri nel Duomo di Pistoia. Nella tecnica poi essa verifica appieno la specialità, rilevata dal Vasari, della straordinaria accuratezza usata da Lorenzo nel distillare i colori per ottenerne la più irreprensibile nitidezza.

Il tondo è racchiuso entro cornice riccamente intagliata, che vuolsi opera del senese Antonio Barili, sgraziatamente troppo acutamente ridorata.

Nella recente asta della raccolta Bourgeois di Colonia, alla quale apparteneva, fu acquistato dal Sig. Pierpont Morgan al prezzo di venti mila marchi.

Se dalle relazioni di Leonardo coi contemporanei Toscani si passa alla sua influenza esercitata in Lombardia, ci viene a taglio la *Leda* coi suoi quattro figliuoli, grande tavola, prestata all'esposizione da S. A. il Principe di Wied, il quale per antica tradizione la tiene nella sua residenza, come opera del Vinci (fig. 9). Che il grande capo scuola siasi applicato allo studio di simile soggetto, è cosa che non si saprebbe mettere in dubbio per diverse considerazioni. Innanzi tutto il soggetto doveva trovare rispondenza nelle disposizioni della sua mente, indagatrice più di qualsiasi altra delle grazie femminili, quali si manifestano negli atteggiamenti non meno che nelle fattezze dei volti, mentre l'argomento mitologico della *Leda*, per sè stesso, era consono appieno alle tendenze sensualmente classiche dell'umanesimo del suo tempo. Se vogliamo credere ad uno scrittore dello stesso secolo, a Gian Paolo Lomazzo, Leonardo realmente *fece una Leda tutta ignuda, col cigno in grembo che vergognosamente abbassa gli occhi*, benchè al giorno d'oggi non si sappia rintracciarla (1).

Fig. 8 - *Un giovane Santo fra due angeli* - Lorenzo di Credi *Raccolta Morgan.*

Fig. 9 - *Leda coi quattro figliuoli* - Gian Pietrino. *Raccolta di S. A. il Principe di Wied.*

Nullameno un indizio che vi si riferisce — sicuro per quanto tenue — si scorge in due piccolissimi schizzi a penna, del maestro, nella raccolta di Windsor, dove è appena tracciata fugacemente una figura nuda, con corpo e gambe in posizioni analoghe a quelle del quadro di Neuwied (2).

Inoltre vuolsi avvertire che si trovano nelle raccolte di Weimar e di Chatsworth due disegni leonardeschi, che il Morelli rivendicò al Sodoma, rappresentanti la stessa *Leda*, nei quali l'avvenente donna rivolgendosi al cigno porge di nuovo una notevole analogia di atteggiamento col quadro di che si va discorrendo (3).

Quanto all'autore del dipinto, nessun dubbio vi s'abbia a riconoscere un noto allievo di Leonardo. E bene lo accenna il catalogo dell' esposizione nelle sue note illustrative, aggiunte alle descrizioni dei quadri, là dove cita quel Gian Pietrino, pittore cui vanno fra noi aggiudicate una considerevole quantità di opere, nessuna delle quali tuttavia segnata del suo nome. Poichè Milano appunto, è il luogo dove meglio che altrove s' impara a conoscerlo, ci è dato constatare che la *Leda* coi quattro bambini, Castore e Polluce, Elena e Clitennestra, trovano perfetta rispondenza nelle

(1) Vedi: *Trattato della Pittura*, Lib. II, cap. XV.

(2) Al Morelli sembrano essere sfuggiti questi indizii, là dove ragionando della *Leda* di Leonardo, a p. 148 della sua *Pittura italiana*, edita dalla ditta Treves, soggiunge non esservi a sua conoscenza alcun disegno del maestro che vi alluda. Non così al Berenson invece, il quale nella sua grande opera intorno ai disegni della Scuola Fiorentina descrive e dà riprodotti i due schizzi nella Tav. CXIX.

(3) Col nome del Vinci furono fotografate queste due *Lede*, sotto i n. 148 e 51 dalla Ditta *Braun, Clément & C.* di Dornach in Alsazia.

opere note di lui, conservate in alcune chiese e vieppiù in varie gallerie, pubbliche e private, in modo da non dovere dar luogo a esitazione di sorta circa il vero autore.

Fig 10. - *L'Abbondanza* - Gian Pietrino - Milano, *Pinacoteca Borromeo. Fot. Montabone di Milano.*

Questi per certi rispetti ed entro una sfera limitata vuolsi considerare per l'allievo di Leonardo che maggiormente si è immedesimato il suo modo d'intendere e di rendere le forme umane.

Nelle sue figure di putti infatti, nelle teste femminili, chi non ravviserebbe il tipo prettamente leonardesco, riprodotto tuttavia con una buona dose di convenzionalismo, con una grazia che suole degenerare alquanto nel lezioso e nell'affettato? La sua tecnica è notevole e il suo colore di una levigatezza e di uno smalto pari a quello di altri egregi lombardi, in ispecie di Cesare da Sesto e di Andrea Solari, coi quali talvolta potrebb'essere confuso. Il discepolo del Vinci si rivela anche negli accessorii, delle piante, delle erbe, dei fiori, condotti con accurato studio della natura. Nel quadro della *Leda* poi dispiega pure le qualità dell' imaginoso paesista, somiglianti a quelle del sunnominato Cesare, conscii entrambi della vaghezza che suole aggiungere ad una composizione di figure la retroscena di una amena ed accidentata campagna, estendentesi a perdita di vista.

Per quello che concerne il volto della ridente *Leda*, non pare inopportuno di porre a riscontro qui come termine di paragone quello della mezza figura dell'*Abbondanza,* opera nota di Gian Pietrino nella galleria Borromeo in Milano (fig. 10).

Le tre opere principali del pittore sarebbero: la mirabile *pala*, già dietro l'altar maggiore in S. Marino a Pavia, ora collocata in una cappella del Duomo di Pavia, quella che viene conservata nella sagrestia di S. Sepolcro a Milano e la *Leda* di che si ragiona (1). In quale circostanza e per chi fosse stata dipinta quest'ultima è cosa che s'ignora interamente. Si sa soltanto che prima del 1806 si trovava nella Galleria di Cassel, qualificata erroneamente per una Carità. Nell' anno indicato, per ordine di Napoleone, fu portata a Parigi e collocata nel palazzo di Malmaison. In seguito fu venduta dall'imperatrice Joséphine. Per mezzo di un commerciante, dopo il 1840, fu acquistata da Guglielmo II re dei Paesi Bassi, donde passò per eredità al principe di Wied, l'attuale proprietario.

Come osserva il catalogo, uno schizzo della parte superiore del corpo della *Leda*, in uno ad un paesaggio montuoso, si trova all'Ambrosiana a Milano.

Fra i quadri italiani esposti a Düsseldorf merita pure d'essere studiata una piccola tavola dell'antico Bolognese Marco Zoppo, autententicata dalla sua segnatura. Vi è rappresentato il vecchio San Gerolamo penitente, inginocchiato davanti una grotta rocciosa. Il pittore si rivela quale severo quattrocentista, cresciuto sotto le discipline della scuola padovana dello Squarcione, del quale altrove egli si qualifica per discepolo. Tanto la figura dell'ascetico Santo, quanto il paesaggio nel quale si trova collocato, rassomigliano assai a quello che si può osservare in un quadretto analogo, da alcuni anni a questa parte entrato nella pinacoteca regia di Bologna, a rappresentarvi per la prima volta sicuramente l' antico artista locale. Non avendo a disposizione alcuna riproduzione grafica dell' esemplare della mostra germanica si dà qui riprodotto quello somigliante, eppure diverso, che trovasi in patria (fig. 11), firmato alla sua volta MARCO ZOPPO OP.

Fig. 11 - *San Gerolamo* - Marco Zoppo. Bologna, *R. Pinacoteca.* - *Fot. Montabone, Milano.*

I lettori della *Gazette des Beaux Arts,* in un articolo consacrato alla esposizione dal Sig. Augusto Marguillier, nel n. del 1 ottobre, avranno trovato accennato come ritratto del poeta Clément Marot una figura di gentiluomo dalle ginocchia in su, con un libro nella mano destra, ritenuto di mano di Tiziano Vecellio, e proveniente dalla già rammentata raccolta del re Guglielmo II d' Olanda. Da parte dello scrivente non si saprebbe nè affermare, nè negare, che il rappresentato sia la persona indicata. Quello che si può asserire con sicurezza si è che il dipinto, per quanto lodevole, non rivela in alcun modo nè il pennello, nè la mente del grande Cadorino. Se si avesse a suggerire un nome, si potrebbe, con qualche probabilità di cogliere nel vero, suggerire quello di Gerolamo da Treviso juniore, artista riputato quale buon pittore di ritratti, che finì i suoi giorni al servizio di Enrico VIII d'Inghilterra, in qualità d'ingegnere militare, e rimase ucciso da una palla di cannone nel 1544, presso Boulogne, nell'età di 47 anni.

GUSTAVO FRIZZONI.

(1) Delle due prime furono fatte ottime fotografie dalla ditta Anderson di Roma.

Due quadri inediti a Staggia

Staggia è una pittoresca cittadina sulla strada che da Poggibonsi conduce a Siena. Sebbene la ferrovia corra a breve distanza dalle sue mura turrite, e sia facile recarvisi in automobile od in carrozza, pure io non ero mai riuscito ad andarvi prima dello scorso Giugno. Quante centinaia, per non dire migliaia, di piccoli centri si passano in questa terra benedetta, miniera inesauribile di tesori, col penoso sentimento che bisognerebbe pure interrompere il proprio viaggio per dare una capatina in tutte le chiese, in tutti gli edifici pubblici, sacri o profani. Ma di rado se ne trova l'opportunità, onde accade che, quando per qualsiasi ragione, si fa una sosta di un'oretta o più in un luogo di facile accesso come Staggia, vicino ad altri noti nel mondo quali mete di pellegrinaggi artistici, come Siena e S. Gemignano, si è ricompensati dallo spettacolo di due o tre pitture di non lieve interesse artistico o storico, bene spesso però in un compassionevole stato di squallore o di deturpamento.

Madonna in trono - Francesco Rosselli - Staggia (Siena). *Fot. H. Burton.*

Vorrei in questo articolo trattare brevemente solo di due delle pitture di Staggia. Una terza, un'*Epifania,* sebbene presenti ancora dei caratteri che senza dubbio ricordano il Ghirlandaio, è troppo guasta e troppo indegnamente ridipinta, per avere più alcun interesse nello stato attuale. Di quelle di cui intendo parlare, la più importante, l'*Ascensione al cielo di S. Maria Egiziaca* (1), fu pure restaurata in un modo deplorevole, per quanto in grado minore. I volti vennero non poco rifatti ed alla maggior parte dei panneggiamenti date forme più moderne ma, per fortuna, dei punti significanti rimasero pressochè intatti, fornendo considerevole aiuto per determinare la paternità del dipinto. L'altro, sebbene rinchiuso in un tabernacolo esposto ai raggi del sole, è, nel complesso, ben conservato e salvo di qualsiasi restauro. Lasciando pel momento quest'ultimo, esaminiamo la *Santa Maria Egiziaca.* La riproduzione fotografica mi dispensa dal darne una descrizione troppo minuta. La Santa emaciata, ravvolta nei suoi capelli come in un manto, si innalza nell'aria verso un angelo che le porta il SS. Sacramento, mentre altri quattro angeli la sostengono, così che essa non sembra avere bisogno di aiuto ma, quale una mandorla in una pittura primitiva, solo richiedere il più leggero tocco delle mani angeliche per sollevarsi in alto. A destra si apre nella roccia una grande fessura in cui Maria aveva sin' allora dimorato, mentre di sotto una pianura, bagnata da serpeggianti corsi d'acqua e sparsa di abitazioni, si stende sino alle colline brulle che chiudono l'orizzonte. Di sopra risplende una magnifica distesa di cielo.

Malgrado i deplorevoli restauri, le tinte di questa tavola fiammeggiano in ricche armonie, specialmente nelle ali degli angeli, aggiustate e disposte con tanta bellezza che da esse il disegno dell'opera d'arte acquista un grande valore immaginativo. La qualità della linea e della modellatura non è inferiore al resto, cosicchè quanto più uno studia questa ancona, tanto più si convince che essa era forse un capolavoro, opera di qualche artista principe. Poichè non è fatta menzione di tale pittura se non nell'*Inventario* del Brogi, dove viene descritta come

(1) Devo riconoscere con grato animo che fu l'amico mio, Mr. Mason Perkins, il quale pel primo richiamò la mia attenzione su questa tavola, che egli propendeva ad attribuire al Botticini.

di « *Ignoto,* forse di scuola Fiorentina, quadro molto singolare » noi possiamo liberamente ricercarne l'autore. Nè ci tratterrà a lungo la questione della scuola, essendo essa indubbiamente fiorentina. E così, tralasciando dal perdermi in altre congetture, esprimerò senz'altro la mia opinione, che il dipinto fu disegnato nientemeno che da *Antonio Pollaiuolo* ed eseguito dal fratello *Piero.* Ed ora addurrò alcune ragioni a sostegno della mia conclusione.

I tipi degli Angeli, colle loro faccie rotonde, le labbra turgide e coll'onda scomposta delle chiome, sono singolarmente Pollaiuoleschi; difatti per convincersene basterà rammentare qualsiasi fra i lavori più autentici dei Pollaiuolo, come il famoso disegno per un' *Eva* agli Uffizi. Inoltre tutte le mani hanno le caratteristiche di questi maestri, come ad esempio, quella foggiata a guisa di artiglio dell'angelo più basso a sinistra o le dita distese delle mani a destra.

Le proporzioni e la struttura della Santa, le quali a prima vista, non richiamano gli artisti di cui stiamo parlando, sono pressochè identiche a quelle della Maddalena in un ricamo dell'opera del Duomo di Firenze rappresentante *Cristo nel Limbo.* Il paesaggio, e nelle roccie e nella pianura, ne ricorda molti altri di Antonio e di Piero, ma nessuno con maggior vivacità dei paesaggi nei due ricami della medesima serie, e cioè *S. Giovanni che battezza la moltitudine* e *Il Funerale del Battista.* Tutto il resto nelle forme di questa ancona, persino i piedi, richiama alla mente i Pollaiuolo, sebbene nulla ne proclami più altamente la paternità dei contorni sinuosi, fluenti e pure plastici. E chi fra coloro i quali hanno una sufficiente conoscenza dei disegni di Antonio, non riconoscerà qui la stessa maniera di modellare i contorni? Fra le sue pitture, noi troviamo nei nudi danzanti scoperti alcuni anni or sono in una piccola villa presso la Torre del Gallo, e negli angeli mirabilmente conservati che stanno da ambo i lati della finestra rotonda nella Cappella portoghese di S. Miniato quasi gli identici contorni che in quest'opera, salvo pel diverso stato di conservazione; ma, per ritornare a delle prove più ovvie, si notino le braccia ossose dai gomiti aguzzi, che così frequentemente ritornano nei disegni di Antonio.

San Michele e Santa Caterina - Francesco Rosselli - *Chiesa di San Jacopo in San Miniato al Tedesco.*
Fot. H. Burton.

Chi poi si pigliasse il gusto di tagliare dalla fotografia di Alinari Pe. 2 a N. 3670 la spalla ed il braccio del Battista ed applicarli sulla spalla e sul braccio dell'Angelo che nel dipinto di Staggia sta più in basso, a sinistra, vedrebbe come coincidano quasi geometricamente. Infine le parti meglio conservate, e ve n'è un buon numero, rivelano la tecnica dei Pollaiuolo, ed il colore, quantunque sia ridipinto, tradisce gli stessi autori.

Io attribuisco il disegno di quest'opera ad Antonio, non perchè pel disegno stesso e per la fattura mi sembri tanto al disopra dei lavori eseguiti da Piero solo e senza aiuto, come la pala d'altare del 1483 in S. Gemignano, ma ancora perchè tutte le particolarità di tipo, di struttura e di linea richiamano Antonio in un modo particolare. D'altra parte invece la tecnica ed il colorito, in mille guise, richiamano alla mente la mano di Piero. Mi sia concesso, di affermare, per conchiudere, che malgrado la triste condizione in cui noi vediamo ora questa tavola, essa è degna di venir considerata come un capolavoro persino fra le opere di così importanti maestri quali sono i Pollaiuolo.

***

L'altro dipinto di Staggia, del quale intenderei fare qui una breve menzione, sta in un tabernacolo vicino all'ingresso del Castello, dove è esposto al sole ardente che ne fa impallidire le tinte, e dove forse, dacchè il rubare gli oggetti d'arte divenne anch'esso un'arte raffinata, non si trova troppo al sicuro. Rappresenta la *Madonna in trono col Bambino al collo,* mentre due angeli di profilo, inginocchiati, tengono ognuno un vaso da cui si erge un

giglio. L'espressione dei volti dolce e graziosa, le tinte belle e delicate, la composizione semplice e naturale, danno a questa pittura un valore certamente al disopra del comune. Però l'interesse e la vera importanza sua stanno nel fatto che essa è firmata e che, grazie a tale firma, abbiamo trovato il nome dell'autore di un gruppo di altre pitture, alcune delle quali di un'importanza artistica molto maggiore di questa, che parecchi studiosi hanno di recente riunite assieme, sebbene portino i più diversi appellativi.

La firma dice *Opus Rosselli Francisch.* Quest'opera che non porta data a prima vista appare molto Giottesca, ma un esame più attento rivela nella forma delle mani e nel Putto delle affinità con Lorenzo Monaco, mentre il profilo dell' angelo a dritta ha un contorno decisamente quattrocentesco. Riguardo all'epoca in cui il Rosselli lavorò, essa risulta dall'esistenza di pitture datate, indubbiamente dovute allo stesso pennello, quale l' *Incoronazione*, del *MCCCCXX,* piena di figure e gaiamente colorata che trovasi nell' Accademia di Firenze (N. 142). A S. Miniato di Firenze poi, salendo i gradini della Tribuna, vedesi un'affresco che io non esito ad attribuire allo stesso autore e che reca un Apostolo ed una Santa (Lucia o Maddalena) in certe nicchie ideate nello stile della prima Rinascenza ispirato dal Brunellesco e dal Donatello, di poco anteriore al 1440.

Lasciamo per un'altra occasione, il determinare con maggiore ampiezza la personalità artistica del Rosselli: soltanto, nel concludere, tengo a rammentare agli studiosi la sua graziosa *Madonna* di Highnam Court pubblicata da Mr. Roger Fry nel *Burlington Magazine* del 1903, ed a richiamare la loro attenzione sulle figure di un *S. Michele* e di una *S. Caterina* in S. Jacopo, a S. Miniato al Tedesco nella Val d'Arno, qui riprodotte.

Poche cose in Europa nella posa delle figure, nel panneggiamento e nel disegno generale ricordano in modo più singolare l'arte figurativa in China e nel Giappone alla stessa epoca. BERNHARD BERENSON.

VANDALISMI.

In ogni città e, non ne dubitiamo, anche in Firenze vi è una Commissione, la quale ha per incarico di vigilare affinchè le nuove costruzioni non contravvengano a certi canoni, affinchè cioè non si commettano degli sconci edilizi. Noi però, vedendo sorgere ovunque dei mostruosi edifici, ci siamo più volte chiesti a cosa servivano tali commissioni, se davvero funzionavano, o se invece non fossero semplicemente onorarie: questa domanda ce la siamo rivolta con maggiore insistenza giorni sono a Firenze, quando abbiamo visto a pochi metri dal Duomo, e precisamente all'angolo della Via Brunelleschi, un grande fabbricato costrutto di recente. Sulla fronte sta scritto *artis novae* (perchè quel genitivo?) ma a chi abbia, non dirò senso d'arte, ma buon senso, parrà che nessuna arte, la quale veramente sia tale, possa aver ispirato una così poco estetica costruzione, che tanto più ferisce l' occhio inquantochè sorge al canto della Piazza del Duomo, poco discosta dal palazzo Strozzi, nel cuore di Firenze. Ora, che i pasticci e gli aborti della così detta arte nuova deturpino delle città moderne, come ad esempio Milano o Torino, certo non è un bene, ma città che sono veri templi della bellezza, come Firenze e Venezia, dovrebbero essere immuni da simili sacrilegi ed i loro cittadini dovrebbero vigilare per renderli impossibili. E poichè parliamo di Firenze ci sia pur lecito di lamentare con altri che già scrissero ai giornali, che degli avvisi mastodontici, delle *réclames* pure moderne come l'arte sopra citata, deturpino il pittoresco Ponte Vecchio e le antiche case che lo avvicinano e si mirano in Arno. G. C.

L'Arte Italiana
nel Museo di Zurigo

Veduta del *Landesmuseum* di Zurigo.

A vero dire, pochi musei della decrepita Europa possono competere con i *Schweizerisches Landesmuseum,* a Zurigo per l'ordinamento scientifico, corrispondente ai fini artistici che dalle collezioni pubbliche di cose antiche si esigono. A questa organizzazione sapiente attese in modo particolare la mente elevata, illuminata di un dotto e perfetto gentiluomo, il signor Dr. H. Angst, che ne è stato, per tanti anni, il direttore benemerito. Nel difficile compito fu assistito dai signori prof. Zemp, e Lendemann, attuale direttore, e dal compianto Zeller - Verdmüller, un altro gentiluomo zurighese, che al Museo nazionale svizzero della sua città dedicò tutto il vasto sapere suo, e la sua instancabile energia.

Il Museo di Zurigo non conta ancora dieci anni di esistenza, sebbene occupi il primo posto per lo studio dell'arte retrospettiva elvetica. La sua creazione fu proposta nel 1880 dal rimpianto professore Salomone Vögelin, zurighese; ma la proposta geniale non ebbe seguito. Il seme, però, non andò perduto, perchè l'idea risorse più vigorosa e più concreta e con maggior fortuna nel 1883, dopo l'Esposizione nazionale di Zurigo. In codesta mostra un gruppo, ricchissimo per numero, per qualità e per eccellenza di oggetti, dell'arte antica svizzera, dimostrò col fatto quanto grandi fossero i tesori e le memorie artistiche del passato, sparse per i Cantoni elvetici, pronte ad emigrare all'estero, giacchè nessuna legge Pacca od austriaca faceva loro intoppo all'emigrazione. Il Vögelin approfittò della impressione profonda prodotta negli spiriti elevati da quella parziale esposizione di antichità preziosissime, per proporre di bel nuovo ai Consigli federali la creazione di un Museo nazionale.

Dopo lotte incruenti, combattute però con grande intelletto ed altrettanto amore in difesa dell'arte antica nazionale, lotte fiere e tenaci, l'idea eminentemente civile di raccogliere quelle memorie sacre per un popolo educato a libertà, divenne fatto compiuto. La legge del 30 giugno 1886 *autorizzò la Federazione di partecipare alla conservazione e all'acquisto delle antichità nazionali.* Nello stesso tempo il Comitato della *Società dei Monumenti storici* veniva per legge trasformato in *Commissione federale per la conservazione delle antichità della Svizzera* e incaricata di procedere agli acquisti (1887). Questa Commissione, guidata da un concetto ben preciso e chiaro di quanto lo Stato voleva raggiungere, limitò da prima i suoi acquisti a ciò che poteva riescire a rendere più facile la costruzione di un museo, assicurandosi la proprietà di intavolati intarsiati e scolpiti di secolari

camere complete, scoperte nelle antiche castella della Svizzera tedesca.

Ma nel 1888 una difficoltà nuova, impreveduta, grave, minacciò la formazione di questo importantissimo museo. Quattro tra le più importanti città della Federazione Svizzera avanzarono la pretesa di essere la sede della nuova istituzione; e pareva che le autorità costituite propendessero a secondare i desideri di Basilea, allora quando l'architetto M. Merian, morendo, fece alla Federazione un legato importante, in vista appunto della creazione di un Museo nazionale.

Poco dopo venne a mancare ai vivi (17 ottobre 1888) Salomone Vögelin, il propugnatore indefesso del nuovo museo in Zurigo. Ma la morte di questo colto cittadino non disanimò gli amici suoi; anzi, la lotta si riaccese più vigorosa e il signor C. Fierz-Landis, per vincere le riluttanze delle Autorità federali, fece dono a Zurigo del suo magnifico castello di Schwandenyg e delle collezioni in quello riunite. Il dono principesco del munifico signore fu il colpo mortale portato con cavalleresca arte alle pretese delle altre città svizzere; e per provare che Zurigo, meglio delle rivali consorelle, poteva pretendere alla preferenza, nel 1889 alcuni cittadini formarono la cosidetta « Esposizione Wadmann » nell'intento di provare quanto mai codesta città fosse ricca di preziosi oggetti della fine del secolo XV. Le città concorrenti non si dettero per questo vinte ed ottennero che una commissione di specialisti, formata da tre direttori di Musei stranieri studiasse le proposte di ciascuna città (1890), e il loro voto fu favorevole a Berna, capitale della Confederazione.

Conosciuto il lodo della Commissione, fu promulgata una legge (27 giugno 1890) per la quale veniva istituito un *Museo nazionale destinato a raccogliervi le antichità nazionali aventi un interesse storico od artistico.* L'anno successivo Zurigo riuscì vittorioso nell'aspra lotta artistica, impegnandosi a dare gratuitamente lo spazio necessario per la costruzione dell'ambito Museo e a costruire questo a tutte sue spese, con l'obbligo di depositarvi tutte le raccolte della città.

Allora una Commissione di sette cittadini, presieduta dal sindaco di Zurigo, il benemerito Pestalozzi, fu nominata dal Consiglio Federale. Nel 1892 la direzione del nuovo museo fu affidata al signor D. Angst, che ne fu e ne è l'anima ispiratrice, ed il 29 aprile 1893 finalmente con gran pompa e in mezzo alla soddisfazione generale, fu posta la prima pietra della splendida costruzione, progettata dal signor G. Gull.

Il signor Zemp, anche oggi professore nella Università di Friburgo, presiedè alla disposizione interna del museo, che fu inaugurato il 25 giugno 1898, con grandi feste, cortei e rappresentazioni di scene popolari in costumi.

Non priva di interesse è l'organizzazione di questo importante tempio dell'arte antica della Svizzera. Le cariche tutte sono gratuite. Pochi funzionari retribuiti disimpegnano tutto quanto ha rapporto con la segreteria; il personale di servizio è composto di due donne, una delle quali funziona anche da portinaia. La sorveglianza è fatta da pochissimi incaricati, retribuiti con cinque franchi al giorno. E questi sorveglianti furono reclutati tra gli artefici migliori della città, giacchè ciascuno di essi deve essere maestro di un'arte. Bacheche, ferramenta, muratura, ecc., tutto è fatto, per così dire, in casa da codesti artefici - sorveglianti, di modo che l'amministrazione ne ritrae ordine, economia, precisione e bontà di lavoro. Il lunedì di ciascuna settimana il Museo rimane chiuso per la opportuna spolveratura; tutti gli altri giorni si apre alle 10 del mattino. L'entrata è di un franco fino a mezzogiorno; ma dalle 12 in avanti l'ingresso è libero a tutti i cittadini, tranne che ai ragazzi inferiori a 6 anni.

Camera della casa *Zum Loch* a Zurigo.

Non starò qui a descrivere le bellezze artistiche e preziose che in sì breve tempo furono radunate e ordinate sapientemente nel museo di Zurigo, poichè occorrerebbe un grosso volume; accennerò solo alle più caratteristiche cose dell'arte italiana che vi si ammirano.

Interessantissimi i rinvenimenti dell'età del ferro nei cimiteri di Castione, di Cerenascia e di Molinazzo-Arbedo, nel Canton Ticino. Queste sepolture presentano tutti i caratteri di quelle dell'Italia settentrionale, ed offrono rapporti senza fine con quelle delle necropoli di Bologna, di Este, di Golasecca. Prova evidente, codesta, della italianità delle popolazioni antiche dell'alto bacino del Ticino, che precedettero i romani.

Altri oggetti del periodo lombardo, provenienti dal Ticino, si ammirano nella vetrina n. 70.

Nella ricostruita camera della casa « zum Loch » a Zurigo (fig. 2) (1306 circa) nessuna traccia dell'arte italiana; e nemmeno segni evidenti della nostra arte si riscontrano nella cappella gotica, di un effetto ammirevole. I vetri dipinti, le scolture in pietra, i pavimenti a mattonelle verniciate, gli altari co' loro trittici, ecc., sono esempi patenti della squisitezza dell'arte svizzera del secolo XVI e XVII.

E nemmeno nella ricchissima cripta, tutta illuminata a luce elettrica, nella quale è gelosamente custodito il prezioso tesoro, lo studioso troverebbe alcunchè degli artefici italiani, che anche nell'oreficeria riuscirono sommi. Medaglie e coppe dalle forme non comuni, spesso originali, qualche volta strane, sono testimoni della valentìa degli artefici svizzeri nel cesello, nel bulino, sebbene raramente nell'agemina.

Salone in casa Pestalozzi.

Nel Chiostro che segue la Sala del consiglio di Mellingen, in una invetriata, l'arte italiana è rammentata dalle armi dipinte del Duca di Milano, Massimiliano Sforza (1513 circa), e nella Loggia che segue la Galleria

prossima alla Camera gotica dell'antica abbazia di Fraumünster, a Zurigo, è riprodotto il soffitto dipinto, in stile Rinascimento, della " *Casa dei negromanti* „ di Locarno, del principio del secolo XVI.

La sala della Casa Pestalozzi a Chiavenna, dove si ammirano gli stemmi di Antonio e di Angelico Pestalozzi (1585), rappresenta degnamente nel museo di Zurigo l'arte, per così dire familiare, della nostra Valtellina, con tutte quelle sue caratteristiche speciali che te la fanno sembrare tedesca o quasi; ma ravvivata, raffinata e idealizzata dal gusto e dalla genialità italiana. In questa sala evvi pure uno specchio, in stile Rinascimento, del sec. XVI, proveniente anch'esso dalla casa Castelluzzi di Chiavenna, la quale Casa doveva offrire allo studioso molta affinità con quella dei Seidenof di Zurigo, della quale nel *Landesmuseums* si ammira una curiosa sala del secolo XVII (fig. 10).

Al secondo piano evvi una camera di stile Rinascimento, proveniente dal palazzo Pallanda di Biasca (1587). La originalissima camera racchiude una stufa a figure allegoriche di squisita fattura, lavorate dal celebre David Pfau di Winterthour (1536), che nella fattura di codesti mezzi di riscaldamento riescì sommo per pratica e per arte.

Loggia col soffitto della *Casa dei Negromanti* di Locarno.

Nella sala Lochmann uno splendido lampadario di vetro di Venezia fa mostra civettuola e bella di sè. Fu acquistato nel 1785 a Venezia, espressamente per ornare codesta sala, nè si può accusare l'acquirente di avere avuto cattivo gusto. Ma dove l'arte italiana trionfa nel museo di Zurigo è nella bellissima sala d'armi, ove parecchi oggetti di artefici squisiti nostrani fanno contrasto per squisitezza di forma ed esecuzione di lavoro, con non meno pregevoli opere di altri artefici stranieri.

(Continua).

JACOPO GELLI.

Corrieri Artistici

CARPI — Un monumento di Jacopo della Quercia.

In un oscuro andito della chiesa di San Francesco, e precisamente in uno dei monumenti dei principi Pio, a Carpi d'Emilia, il dott. Giulio Bariola, direttore incaricato nella Regia galleria Estense di Modena, ha scoperto un'opera di pregio di Jacopo della Quercia, rimasta finora nascosta e pressochè ignorata. Fra poco verrà pubblicata una illustrazione completa del monumento.

Fin dallo scorso luglio il Bariola aveva proposto che il monumento venisse traslocato dal buio andito in più degno luogo della chiesa stessa, e il locale ispettore dei monumenti, prendendo a cuore la proposta, ne informava l'Ufficio regionale di Bologna, che acconsentiva al trasloco. Vi cooperava pure, moralmente e finanziariamente, la commissione di storia patria carpigiana presieduta dal cavalier Enrico Gandolfi.

FIRENZE — Innovazioni nella Metropolitana.

Ricorrendo le feste cinquantenarie dell'Immacolata Concezione, vennero collocate e scoperte nell'interno della Metropolitana le statue di S. Matteo di Nicolò di Piero Lamberti di Arezzo e di San Giovanni di Donatello, che sono state ora collocate nella parete del terzo valico della nave minore destra.

Quelle statue furono scolpite per la facciata del Duomo, costruita, fino a una certa altezza, secondo il disegno esposto il giorno di S. Giovanni, l'anno 1357 nella fronte della Chiesa; e furono collocate, insieme alle statue di S. Marco e di S. Luca scolpite da Nanni di Banco e da Bernardo Ciuffagni, nelle quattro nicchie della nuova facciata. La quale fu distrutta l'anno 1586; ma fortunatamente ne resta ricordo in una lunetta dipinta dal Poccetti nel Chiostro del Convento di San Marco.

E in quel dipinto si vedono infatti raffigurate le quattro statue dentro le loro nicchie, dalle quali furono rimosse e trasportate nell'interno del Tempio e precisamente nella cappella della Tribuna di S. Zanobi.

Alle due statue suddette faranno quanto prima compagnia le altre due.

È intendimento della Deputazione Secolare di riunire tutte le altre sculture che facevano parte dell'antica facciata e che si trovano all'ingresso del viale di Poggio Imperiale, alla Villa Reale di Castello, alla Prefettura, secondando l'iniziativa dell'architetto dell'opera del Duomo, cav. Castellucci.

ROMA — Il palazzo degli Anguillara in lagrimevole abbandono.

Per informare il pubblico delle lagrimevoli condizioni in cui trovasi uno degli storici palazzi della Roma medioevale, l'ingegnere Luigi Kambo ha scritta al *Giornale d'Italia* questa lettera:

" *Preg.mo Signor Direttore,*

" Mi recai giorni sono al Palazzo degli Anguillara, credendo di trovarlo definitivamente sistemato e sperando di rivivere un'ora di Medio Evo; può quindi immaginare quale fu la mia sorpresa vedendo che non si era fatto nulla di più. Quel palazzo, una delle poche reliquie della Roma medioevale, è ormai il deposito del Concerto municipale che vi tiene le sue sedute di prova.

" Nella sala principale è stato costruito un gran palco in legname che copre quasi completamente l'artistico pavimento, il bellissimo camino è nascosto e il soffitto è coperto da grosse tende per impedire le risonanze. Qua e là istrumenti musicali; appoggiato a una svelta colonnina un bombardone con la storica coperta di panno verde; davanti a un'elegante trifora un orrido sofà; due oleografie dozzinali, un armadio da poche lire che nasconde forse le tradizionali fissande, sono il mobilio di un'altra sala!

" L'ottimo custode che mi accompagnava mi invitò a vedere due quadri.

" Difatti in una stanza, appoggiate al muro, vi erano due grandi tele senza le cornici e con le parti dipinte affacciate e a contatto. Le aprimmo come un libro e con grande meraviglia e dolore riconobbi in una di esse il capolavoro di quell'egregio artista che fu l'Aldi, e precisamente *Le ultime ore della libertà senese*, quadro che

non si può ammirare senza emozione sia pensando al soggetto, sia pensando all'immatura fine dell'autore.

" Anche l'altro quadro mi sembrò di gran pregio. Ed ora stanno lì aspettando che qualche topo si diverta a forarli. " Ing. LUIGI KAMBO ".

CHIETI — Esposizione di arte antica abruzzese.

Nella primavera del 1905, in Chieti, sarà tenuta una mostra di arte antica abruzzese particolarmente dedicata all'oreficeria e ai metalli lavorati, alla ceramica artistica ed ai merletti.

" L'arte del nostro Abruzzo — è detto nella circolare del Comitato esecutivo — dal Medio Evo al Rinascimento, e anche più oltre, è assai meglio conosciuta fuori la regione, e fuori la nazione, che in Italia e negli Abruzzi. Delle opere d'oro e d'argento e di metallo meno nobile prodotte dai nostri orafi e dalle loro scuole, delle opere di ceramica, illustri nel tesoro dell'arte nazionale, dei merletti nostrani, si hanno notizie, studi e cataloghi che formano ormai una letteratura; ed è di decoro per la nostra terra che queste opere di bellezza sparse ed ignorate per i nostri Comuni e altrove, siano raccolte ed esposte all'ammirazione dei conterranei e allo studio dei dotti, in un luogo della regione stessa ".

FIRENZE — Il tabernacolo di Cafagiolo.

A cura del Municipio di Firenze è stato restaurato il tabernacolo di Cafagiolo situato sull'angolo di via Alfani a Borgo Pinti. Il tabernacolo contiene un dipinto di scuola giottesca in ottime condizioni e raffigurante la Vergine col Bambino e i santi Pietro e Giovanni Battista: intorno all'immagine è un'elegante scoltura in pietra.

TORINO — Per i restauri alla facciata della chiesa di San Domenico.

Riccardo Brayda, d'accordo con l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, ha finito il disegno per il restauro della facciata della chiesa medioevale di S. Domenico in Torino. Le difficoltà tecniche, provenienti dalla demolizione avvenuta anticamente della quinta navata, sono state felicemente superate, essendosi potuto trovare gli elementi architettonici nello scavo della piazzetta e nei residui di antiche finestre nel muro della facciata.

CASALE MONFERRATO — Restauro alla facciata della chiesa di S. Domenico.

L'ufficio regionale dei Monumenti ha quasi finito i lavori di restauro alla classica facciata della chiesa di San Domenico in Casale Monferrato. Questo monumento, dovuto alla munificenza degli antichi marchesi Paleologhi di Monferrato, riprende la sua venustà e la sua imponenza, specialmente dovuta al classico portale.

ROMA — Associazione archeologica romana.

Il consiglio dell'Associazione archeologica romana ha deciso, su proposta del signor Romolo Artioli, di invitare ogni sodalizio archeologico, artistico e storico a voler nominare un rappresentante per costituire un Comitato permanente. A questo Comitato saranno affidate la protezione dei monumenti e delle memorie di storia d'arte e la propaganda presso le autorità per i restauri.

BENEVENTO — Scolture greche, romane ed egizie.

La scoperta fatta in questi giorni a Benevento è di una importanza grandissima per la storia dell'arte. Presso la caserma di S. Agostino vennero messe in luce numerose scolture tutte appartenenti al tempio detto d'Iside. Questo tempio risale all'anno ottavo del regno di Domiziano; gli archeologi sono in dubbio se in quell'anno sia avvenuta la fondazione o solo un restauro dell'importantissimo edificio.

Le scolture trovate appartengono in parte all'arte greca e romana, in parte alla egizia.

PARIGI — Un vaso italiano del quattrocento al Louvre.

Il museo del Louvre si è arricchito, per merito del signor Migeon conservatore degli oggetti d'arte, di uno dei rarissimi vasi della celebre serie del secolo XV, che segna l'inizio della ceramica italiana.

Quella serie venne diligentemente studiata in appositi scritti dall'archeologo inglese Wallis e dal dott. Bode conservatore dei musei di Berlino.

Bibliografia

= Dott. **Giulio Carotti,** *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* con 188 illustrazioni. U. Hoepli, Milano 1905. Come l'autore dichiara nella prefazione, egli si è proposto, con questa monografia (che si presenta in veste elegante e accurata) di far conoscere a chi non si occupa *ex-professo* di critica d'arte « quali siano almeno le poche opere che gli studiosi sono concordi nel ritenere veramente certe del sommo Leonardo, al quale molte se ne attribuiscono ma quasi altrettante si rifiutano; quali siano gli edifici e le pitture in cui si possa riconoscere il genio di quel grande maestro Bramante, il cui nome impera sempre eppure sembra quasi un mito; ed anche a soddisfare chi desidera rivedere le più belle creazioni di Raffaello secondo l'ordine in cui apparvero, ossia nell'ordine della parabola artistica di quel genio divino ». Benchè si tratti d'un'opera che ha carattere di divulgazione, gli studiosi d'arte leggeranno con interesse gli argomenti a cui l'autore si appoggia per attribuire a Leonardo tanto la *Madonna della Grotta* del Louvre come quella della National Gallery, nonchè un ritratto muliebre che il Carotti vuol rappresenti la celebre Cecilia Gallerani della galleria Czartoriski di Cracovia e per togliere dall'elenco delle opere del gran maestro la *Belle Ferronnière* del Louvre, il busto in cera del Museo di Lille che egli crede della fine del seicento o del principio del settecento e il disegno della testa del Redentore della Pinacoteca di Brera, che d'altronde già da tempo è stato tolto dalle opere certe di Leonardo dalla stessa Direzione della Pinacoteca di Brera, anche se non tutti converranno col Carotti che debba darsi a Cesare da Sesto. A Bramante, fra le opere di pittura, il Carotti è disposto ad attribuire, fra le altre, la testa virile, disegno già nella raccolta Habich di Cassel e ora del pittore Bonnat, dal Frizzoni dato a Bartolomeo Montagna: disegno che presenta analogie di modellato col Cristo alla colonna dell'abazia di Chiaravalle — dato a Bramante — ma maggior intensità di sentimento e più vigoria. Ricorda e riproduce le superbe figure d'uomini d'arme della Pinacoteca di Brera (quella riprodotta a pag. 153 non è un *paggio d'onore,* come crede l'A., ma un capitano che impugna il bastone verde del comando) e l'Argo del Castello Sforzesco di Milano. Che Bramante qui lavorasse anche di pittura lo prova una lettera del 4 marzo 1475 del carteggio ducale, che ricorda *la camera nova che fa dipingere Bramante che è apreso de la strada* e l'altra *apreso de la capella che se dipingerà* (1). Quanto alla chiesa di S. Satiro, un documento

(1) Vedi *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* in *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1902, XXV, 1 e 2.

pubblicato di recente assicura che Bramante vi stava dirigendo certi lavori nel dicembre del 1497, per la costruzione della cappella di S. Teodoro ed è questo il solo documento del tempo che ci ricordi l'opera dell'artista a pro della fabbrica. L'A. è disposto a ritenere che il Bramante lavorasse anche pel Duomo di Como, benchè nessun documento d'archivio conforti l'asserzione: egli rileva che la piccola porta del fianco destro — incominciata nel 1491 — le tre finestre che seguono e il magnifico cornicione superiore gli debbono appartenere. Ma dobbiamo tener presente che il prototipo di quella porta è probabilmente quella alla sagrestia sud del Duomo di Milano che l'Amadeo aveva riprodotto, con libertà e come le nuove idee consigliavano, nell'interno della Certosa di Pavia quale accesso alla sagrestia vecchia e al *lavabo* dei monaci, prima delle porte del Duomo di Como. E poichè abbiamo accennato all'Amadeo, non dimentichiamo di osservare che ben prima ancora che Bramante si affermasse, quale architetto, in Lombardia (la sua prima opera in Lombardia è ad Abbiategrasso e reca la data 1477), Gio. Antonio Amadeo aveva già costrutto — e lo provano nuovi documenti irrefutabili — quell'affermazione esuberante di stile della Rinascenza che è la cappella Colleoni a Bergamo, già a buon punto nel 1475 con la sua bella porta degna di un architetto fiorentino. L'importanza dell'Amadeo è maggiore di quello che gli scrittori non sembrino aver notato fino ad ora, anche se lo si considera come architetto. In aggiunta alle notizie relative alla costruzione della canonica di S. Ambrogio ricordiamo agli studiosi un grande e accurato disegno di uno dei due chiostri quadrangolari, che si conserva nella serie dei disegni dell'Archivio di Stato di Milano, rintracciati fra le carte del *Fondo di Retigione;* disegno che ha tutto il sapore delle creazioni bramantesche.

Fra le nuove attribuzioni del Carotti a Bramante pittore sarà certamente oggetto di discussioni, da parte degli studiosi, quella delle figure d'angioli nelle testate della crociera nella Certosa di Pavia. Purtroppo — per la infelice riproduzione che l'A. ne dà nel suo libro, a causa dell'altezza in cui si trovano — gli studiosi lontani non son posti in grado di dividere, col solo sussidio del libro, l'entusiasmo dell'A. per quelle figure.

Quanto alle opere di Raffaello, l'A. è persuaso che il *libro di disegni* dell'Accademia di Venezia debba esser restituito a Raffaello ancor ragazzo. Fra l'opinione del Carotti e quella del Lœser, che ritiene tutti quei disegni quali falsificazioni del settecento, v'è dunque ancor campo alla discussione, e dovrà passar forse molto tempo prima che possano i critici mettersi d'accordo: accordo che, pel valore dei caposcuola come quelli studiati ora dal Carotti, non può certamente esser vicino, dato il periodo di salutare analisi che la scienza dell'arte sta oggi attraversando, a preparare le sintesi del domani. Il libro si presenta in bella veste, ricco di illustrazioni e chiaro nella forma letteraria. F. M. V.

= **Ugo Monneret de Villard,** *Giorgione da Castetfranco,* con 92 illustrazioni (Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche). È il secondo volume della serie delle *biografie degli artisti celebri* che si aprì con l'*Amadeo* di F. Malaguzzi Valeri. Il libro del Monneret è vibrante di caldo entusiasmo per l'artista, entusiasmo che si rivela specialmente nella prima parte della monografia, che illustra con acume il carattere del maestro. Certamente la critica — che vuol prove per ogni asserzione nuova e oggettività di argomentazioni, a segnare il distacco della storia dell'arte, (che assurge oggi all'importanza di scienza), dalla letteratura della quale fu fino a questi ultimi tempi umile ancella — avrà a ridire su certe attribuzioni dell'A. Ma il libro si raccomanda per la diligenza con che è steso, per l'amore evidente posto al soggetto attraentissimo, per la veste ricca e attraente con la quale si presenta al pubblico.

= Nel volume, edito a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, intorno ai *Monasteri di Subiaco* (Roma, 1904) **Federico Hermanin** si occupa delle pitture dalle più vecchie figurazioni bizantine sino alle pitture dei secoli XV e XVI. Lo studio è frutto, ad un tempo, di seria coltura e d'acuta osservazione.

= Il volumetto pubblicato a Perugia per le *nozze Hermanin-Hausmann* contiene fra diverse cose di vario argomento, le seguenti memorie: *Un pittore det sec. XIV sconosciuto in patria (Meo di Guido da Siena)* di **Luigi Manzoni;** *Drudus de Trivio marmorario romano* di **G. Giovannoni;** *Le figure degti scacchi in un trattato det trecento* di **G. Fogolari;** *Un documento su Pietro Cavattini* di **G. Ferri;** *Lo stendardo di M. Antonio Cotonna a Lepanto* di **P. Fedele;** *I disegni degti affreschi di Benozzo Gozzoti in S. Rosa di Viterbo* di **P. Egidi,** illustrati da Don Luca Ceccotti nel 1872, e più lungamente da Max Wingenroth nel 1897.

= *La riforma detta facciata del Duomo di Mitano.* — Relazione della Commissione incaricata degli studi per la riforma del coronamento, Aprile 1904. È dal 1860 che, in seguito al riordinamento edilizio, si pensò a modificare l'attuale facciata, quando intervenne il legato De-Togni. Nel 1887 si bandì il concorso internazionale, che ebbe per risultato la scelta del progetto dell'architetto Brentano, pur troppo morto l'anno seguente, disgrazia fatale, poichè al rifacimento della facciata si venne sostituendo il concetto di mantenerla nelle parti sue più essenziali, portandole modificazioni non radicali. E la Commissione nominata per studiare queste, stabilì che le parti da conservare erano le cinque porte e la zona inferiore dei contrafforti. Il relatore Beltrami fa una esposizione tecnica degli studi eseguiti per raccordare alle parti da conservare le modificazioni da introdurre e viene ad esporre le conclusioni di tali studi, che si possono riassumere nel mantenere la zona inferiore sino a 16 metri di altezza dal piano del pavimento, nel sostituire cinque finestre alle attuali della fronte, nel sopraelevare la parete frontale e finalmente nella adozione di gugliette corrispondenti ai piloni interni. Tali lavori sarebbero però da compiersi gradatamente. Certo, bene osserva il relatore, che la riforma ideata non è che una via di mezzo, quasi un ripiego, ma appunto per questo ha il gran pregio di non impedire un più generale rifacimento e di dimostrare il maggior rispetto per l'insigne monumento. Seguono i verbali delle riunioni della Fabbrica del Duomo, che accettò, nella seduta del 4 maggio 1904, il progetto di coronamento come ispirato al concetto degli antichi artefici del Duomo e come rispondente all'organismo architettonico interno.

= *Atbrecht Dürer, sein Leben, Schaffen und Glauben,* geschildert von Dr. **G. Anton Weber.** — *Dritte, vermehrte, und verbesserte Auflage, 1903. Regensburg, Rom, New-York, und Cincinnati.*

Anton Weber, sebbene, come egli stesso dichiara, abbia consacrato le sue cure principali ad una storia della Chiesa, va da qualche anno pubblicando alcune monografie di soggetto artistico.

Quest'opera sul Dürer nacque da una conferenza tenuta dall'A. or sono parecchi anni a Regensburg e pubblicata prima nel *Deutscher Hausschatz* e poi a parte nel 1893, con aggiunte relative alla controversia intorno all'avere o non avere l'artista tedesco aderito alle novità della dottrina luterana. Esaurita rapidamente la prima edizione, il che prova a detta dello stesso Weber che il pubblico sentiva il bisogno d'aver dinanzi come in un quadro le principali notizie su questo, che fu uno dei più grandi artisti del mondo e il primo del suo paese, «ogni buon tedesco, asserisce Springer, deve conoscer bene il suo Dürer», ne fu pubblicata una seconda nel '94; e poi questa nel 1903, nella quale è fatto più largo posto alla questione delle credenze di Dürer. Quest'ultimo argomento è svolto nella seconda parte dell'opera, uguale per mole alla prima; mentre nella prima l'A. fa lo studio dell'uomo e della produzione artistica di lui.

A Norimberga, che era alla fine del Medio Evo la Firenze tedesca per coltura, per arte, per ricchezza, nacque Alberto Dürer nel 1471, un anno dopo che vi era stata importata da Magonza l'invenzione di Gutenberg; nacque da una famiglia di orefici, terzo di diciotto figliuoli. Orafo egli pure, dovette, come talun grande pittore nostro, a quelle prime esercitazioni giovanili la perfezione nell'arte del disegno che doveva portarlo tanto alto fra gli artisti della penna, della matita, del pennello, del bulino. Dal primo disegno, ch'è un autoritratto, ora serbato nell'Albertina di Vienna, sotto il quale l'artista stesso annotò: «fatto davanti allo specchio quand'ero ancora ragazzo nel 1484», l'A. segue passo passo il Dürer, con la scorta d'alcune pagine del

giornale di lui, nelle vicende della vita e insieme nello svolgimento dell'ingegno artistico; lo accompagna alla scuola del Wohlgemut, il pittore più in voga di Norimberga (di quel tempo è il famoso ritratto del padre, che si ammira agli Uffizi, dovuto al pennello del figlio diciannovenne); nel suo viaggio in Germania durante il quale imparò a disegnare per le incisioni in legno e sul rame; parla del matrimonio, non felice, del Dürer con Agnese Frey; nota ogni rivelarsi di quella attività artistica, che si svolse dapprima su soggetti imposti dai committenti, o anche a soldo del Wohlgemut, e dovette accettare la collaborazione altrui secondo l'uso del tempo; ma poi a poco a poco trovò una via tutta personale, e portò alto l'arte ancor giovane dell'incisione. Prima singolar testimonianza dell'ingegno del Dürer per questa via trionfale furono i 15 fogli dell'Apocalisse, pubblicati dal 1496 al '98, col testo tedesco e latino a fronte, cui nell'edizione del 1511 fu aggiunta la vignetta del titolo. « E l'opera d'un giovane gigante », dice il Weber.

Abbondarono da allora per l'artista le commissioni, aumentarono le relazioni con gli illustri contemporanei, con umanisti, con mecenati. Di queste, una si trasformò in dolce amicizia e conforto di tutta la vita, quella con l'umanista Willibald Pirkeimer « il primo uomo del mondo », come Dürer lo chiama. E dalla consuetudine con Jacopo de' Barbari, il pittore tedesco ebbe aumentate le cognizioni di prospettiva e di anatomia, e ricevette ispirazione quanto colore. Ed ecco due autoritratti dei quali uno si conserva al Prado, uno a Monaco; il trittico della Galleria di Dresda, il trittico di Monaco, le pitture delle sale e della chiesa nel castello di Wittemberg (poi distrutte dal rovinare dell'edifizio), i dodici disegni detti della Passione verde all'Albertina di Vienna.

I viaggi di Dürer in Italia prima del 1505 l'A. non crede possibili per un complesso di ragioni che espone, nè li crede punto necessari a spiegar l'arte di lui fino a quell'anno. Nel 1505 il viaggio gli sarebbe stato suggerito, oltre che dal desiderio di vedere finalmente il paese dell'arte, da ispirazione diretta che volesse prendervi per suoi lavori. Nel principio del 1506 dipingeva a Venezia una Madonna in gloria, quadro che fu poi portato a braccia da quattro uomini di là dalle Alpi. E all'influenza italiana si deve una Maria, ora all' Alte Museum di Berlino, nella quale il paesaggio è mutato, il colore è italiano, la Madonna idealizzata.

Tornato, dopo una breve corsa a Bologna, nel 1507 a Norimberga, (O vie wird mich nach der Sonne frieren!) egli esclama esprimendo con una frase intraducibile la nostalgia del sole che certo lo avrebbe colto lontano dall'Italia) nella pienezza della sua creazione, fece l'Adorazione della Trinità, il più *successful* de' suoi quadri, secondo il giudizio di Cust, e il magistrale ritratto di Wohlgemut; e spiegò attività prodigiosa nell'arte dell'incisione, tantopiù che durante i torbidi religiosi gli vennero a mancare altre commissioni. E fece incisioni a serie, come la gran Passione, la Vita della Vergine, la Piccola Passione; e molte tavole che fanno da sè, come la Malinconia, il Cavaliere Cristiano, il San Gerolamo, le quali forse hanno significazione simbolica, sempre perfezionando singolarmente la tecnica, sempre acquistando nella precisione del segno, nel senso plastico, nell'efficacia artistica, incoraggiato nel lavoro dalla protezione di Massimiliano, per il quale eseguì più ritratti, fra cui uno a carbone, rapidamente schizzato dal vero, nel 1518, ad Augsburg.

Dal luglio 1520 al giugno 1521 data il viaggio di Dürer nei Paesi Bassi, dov'egli studiò con grande amore e profitto i due Van Eyck, Van der Weiden, Van der Goes, Memling; conobbe personalmente Matsys, Luca di Leyda, Van Orley, e fu alle nozze di Patinir; fece schizzi di ritratti, fra cui la magnifica testa di vecchio, uno dei più noti disegni dell'artista, che è all'Albertina di Vienna.

Riaperta bottega in patria, decorò la sala del Consiglio, fece altri ritratti, fra i quali quello di Pirkheimer, ritenuto il più bello e schietto di Dürer, quello di Melantone, quello di Erasmo, quello del Prado su legno di quercia, quello di Holzschuber. E fece quattro gran santi, che ora sono dei migliori ornamenti della pinacoteca di Monaco e che, dice il Weber, non hanno nell'arte tedesca nulla che li uguagli. Dürer trovò il tempo di studi sulle proporzioni, studi di geometria applicata, regole ed esempi per gli artisti, con annesse incisioni in legno; e fece carte geografiche e astronomiche.

Mentre lavorava a un Salvatore, lo colse, per una strana e inesplicabile malattia, portata pare di Fiandra, la morte a Norimberga, il 16 aprile 1528, pianto dall'amico Pirkheimer in un'elegia latina e in una bellissima lettera all'amico Barnbühler. Fu sepolto nel sepolcreto della famiglia Frey, profanato da successivi trasporti così che il teschio ora venerato a Norimberga come di Dürer non è nemmeno accertato che sia reliquia autentica.

Più innanzi il Weber studia nel suo autore le caratteristiche morali, le estetiche e quelle di scrittore.

Dice di lui che, come artista, uguaglia i maggiori per ricchezza di fantasia, facoltà inventiva, efficacia ed armonia nella composizione ma gli rimprovera il *frequente uso del nudo* (!!) e la mancanza di fusione nei colori.

Lodatolo poi come scrittore e come uomo di non comune dottrina, con quella pazienza veramente tedesca l'A. ne esamina le opere, ne scruta le intenzioni dal punto di vista religioso, poichè tiene a dimostrare che il Dürer rimanesse sempre fedele alla Chiesa cattolica.

= **Jacopo Gelli,** *Gli archibugiari milanesi,* Milano, Hoepli, 1905. L'autore, ben noto nella storia dell'arte delle armi e delle industrie che vi si collegano, studia e illustra, con diligenza e con ricco corredo di notizie nuove o nuovamente applicate, diversi lati dell'interessante tema: egli prova che la polvere da sparo e le artiglierie da posta e manesche sono di origine italiana, esamina le principali armi da fuoco portative, gli statuti dell'università degli archibugiari e l'attività di quell'industria nei secoli XV, XVI, XVII, XVIII, ricorda le armerie di Milano, riporta le marche, i facsimili dei documenti, i bandi e le notizie che si connettono a quella fiorentissima industria. Numerose note e indici rendon pratico il bel volume, stampato con la solita cura e con la consueta ricchezza di belle illustrazioni dall'Hoepli. La ricca pubblicazione interesserà gli studiosi dell'arte pei rapporti che ad essa legano di continuo le industrie geniali come quelle studiate dal Gelli. M.

= La *Nineteenth Century* di Novembre contiene un articolo di Mr. **Langton Douglas** in cui il noto critico inglese, che fece oggetto speciale dei suoi studi l'Arte Senese, passa in rassegna la *Mostra di Siena.* Tale scritto è specialmente interessante poichè dimostra quanto diversi sieno i giudizi e diverse le attribuzioni delle opere d'arte, sia di pittura, sia di scultura. Ad esempio, il S. Nicolò di Bari fu dal catalogo ascritto a Jacopo della Quercia, da alcuno al Neroccio e dal Langton Douglas al Federighi. Così il preziosissimo busto, che probabilmente non rappresenta S. Caterina ma la Madonna, a Siena lo vogliono del Federighi, il Berenson del Neroccio, il Langton Douglas di Mino. Ci fa piacere però di vedere che, qualunque ne sia l'autore, esso è giudicato come un' opera d' arte pregevolissima. Sarebbe troppo lungo esaminare ora tutti i giudizi del Langton Douglas, i quali nella maggior parte non si accordano con quelli del nostro collaboratore Mr. M. Perkins. Ne lasciamo la responsabilità al loro autore che molte volte li sostiene con sottili argomentazioni. L'*Annunciazione* di S. Pietro Ovile egli persiste a ritenerla del Sassetta, nella Madonna del Conservatorio Femminile egli riconosce la mano del Vecchietta, accordandosi in ciò col catalogo, da cui si discosta invece attribuendo ad uno scolaro (?) del Peruzzi la Madonna di San Pietro in Dofana. A noi poi sembra che l'A. tratti troppo male il Neroccio e le sue Madonne in campo d'oro le quali, malgrado il loro *collo da giraffa,* hanno una grazia ed una soavità che nessun altri seppe dar loro.

= **Arduino Colasanti** dà notizia, nel *Fanfulla della Domenica,* del 25 settembre 1904, della chiesuola di *S. Quirico in Sopedona* nelle Marche adriatiche, in gran parte adibita ad umili usi agricoli. Si tratta d'una piccola chiesa romanica del sec. IX, con avanzi decorativi, con diversi affreschi votivi e la cripta sorretta da quattro colonne mediane e da otto mezze colonne a contatto del semicerchio absidale.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Venezia. — Le tristi condizioni della basilica di S. Marco. Il rapporto della Commissione di vigilanza.

S'è riunita la Commissione di vigilanza della basilica di San Marco, per discutere la relazione presentata dall'architetto Manfredi e dall'ing. Marangoni sulle condizioni della basilica. La relazione, diligentissima, giudica che la causa prima e generale dei mali del tempio è il progressivo e ineguale cedimento delle fondazioni. Le parti del tempio che si trovano in peggiori condizioni sono: le vôlte del Paradiso e dell'Apocalisse, la prima cupola, che posa in parte su queste vôlte, quattro tribune interne e quindi la cupola maggiore che si poggia a sua volta sopra di esse. Poi c'è il muro dell'abside e la cupola da esso sorretta che segnano uno strapiombo verso l'esterno e finalmente l'angolo di Sant'Alippio.

La relazione constata poi lo stato deplorevole di tutte le murature, e si diffonde in particolare sui lavori necessarî anche alle parti ornamentali della basilica. Propone quindi la costruzione d'una completa armatura delle vôlte del Paradiso e dell'Apocalisse da tenere in deposito e pronta per essere applicata in poche ore, qualora per un movimento tellurico od altro l'equilibrio statico formatosi, e che ora regge le vôlte stesse, venisse eventualmente ad alterarsi.

Poi la relazione propone il restauro completo di queste due vôlte con una fasciatura metallica alla base della prima cupola; indi delle cupole, dell'abside, dell'angolo di Sant'Alippio, ed altre opere di reintegrazione muraria e ornamentale.

La Commissione di vigilanza approvò tutte queste proposte, incaricando i relatori di preparare i progetti tecnici e la fabbriceria i progetti finanziari, che dovranno poi essere approvati dal Ministero. La Commissione incaricò inoltre i relatori stessi d'avviare gli studi sulle fondazioni della basilica, convenendo nel pensiero che in esse risieda la causa dei cedimenti accennati. La spesa preventivata per i lavori proposti è di circa centocinquantamila lire, che non sarà difficile trovare, esistendo degli avanzi degli anni precedenti sulla dotazione di cinquantamila lire che la basilica ha dal Governo per i lavori d'ordinaria manutenzione.

Venezia. — Scoperta d'un affresco antico.

Una scoperta importante si è fatta allo *Stallone*, l'antico edificio di Rialto, che ora si sta riducendo a sede del nuovo mercato del pesce.

Alcuni muratori, per incarico del capomastro, stavano scrostando la parete della facciata che guarda nel campo delle Beccherie, e precisamente fra le due grandi porte di accesso, e ciò perchè il direttore dei lavori, prof. Rupolo, voleva rendersi conto delle condizioni e della solidità del muro.

In quella parete, e precisamente in quel punto — nascosto dallo steccato — esisteva da tempo remoto un capitello, ora, per necessità di lavoro, abbattuto completamente. Nel levare l'intonaco che copriva lo sfondo di questo capitello i muratori trovarono, sotto di esso, traccie di dipinti.

Sospeso subito il lavoro avvertirono della cosa il capomastro e l'ing. Piacentini, che a sua volta informò l'architetto Rupolo.

Il Rupolo con uno scalpello, molto accuratamente e delicatamente terminò l'opera dello scrostamento. E potè mettere in luce un largo frammento di affresco del Rinascimento, di soggetto religioso, che incomincia ad un metro circa da terra, su di una larghezza di due metri o poco più. Ma nella maggior parte, specie in quella superiore, è stato completamente distrutto quando fu ricoperto di intonaco; dimodochè non resta, diremo così, che la base, e nella parte sinistra di essa anche rovinata a colpi di martello.

Alla sinistra dell'affresco si nota chiarissima una gamba di San Rocco e parte del vestito: a destra si notano tracce abbastanza conservate di una figura di San Sebastiano: fra queste una gamba a nudo di finissima fattura. Fra i due frammenti si riscontrano poi le linee, ma leggerissime, di un cane. Sopra il cane, come sullo sfondo di un quadro, si è scoperto la parte inferiore di una veste rossa sacerdotale, forse un frammento della figura di San Nicola che fra le due figure di San Sebastiano e di San Rocco, doveva trovarsi dipinto, come in tante altre pitture sacre.

Verona. — I primi lavori nel Teatro Romano.

Sotto la sorveglianza del prof. Girardini, membro della commissione per la conservazione dei monumenti, e la direzione del cav. Donatelli ingegnere capo dell'Ufficio tecnico municipale, sono incominciati i lavori di demolizione e d'isolamento intorno al Teatro Romano. Varî frammenti romani vennero scoperti, che man mano vengono classificati dal vice-direttore del Museo, pittore Vignola. Nel demolire una casa poi si è trovato che i suoi muri, fino al primo piano, sono formati da muri romani, i quali saranno lasciati in piedi, per servire di traccia nella ricostruzione dell'antico Teatro Romano.

Altre e più importanti scoperte sono attese, non appena si inizieranno fra qualche settimana i lavori di escavo.

Si calcola che ben dieci anni si impiegheranno prima che la pianta dell'antico Teatro possa venire dissepolta.

Treviso. — Una tempera del Bissolo?

Nella chiesetta parrocchiale di Dosson (Treviso), venne scoperto una *tempera su tavola* ritenuta di grande valore artistico e storico poichè il dipinto è attribuito a Francesco Bissolo, pittore veneziano di grande fama, che visse intorno al 1500. Gli intelligenti dànno molta importanza alla scoperta, dovuta al pittore Carlo Linzi di Treviso. Si vuole che quella tempera sia stata commessa al Bissolo dai Caminesi, che a quell'epoca erano i signori di Treviso.

Brescia. — Per la conservazione dei monumenti.

L'architetto bresciano cav. Arcioni, incaricato del difficile compito, ha pronunciato il suo giudizio presso la Commissione preposta ai restauri della facciata della Chiesa dei Miracoli, uno fra i più artistici e pregevoli monumenti della città. E questo giudizio è completamente favorevole all'inizio immediato dei lavori di restauro.

La Chiesa dei Miracoli, da parecchi anni era fatta bersaglio dei più deplorevoli ed odiosi atti di vandalismo, tanto che molte decorazioni ne rimasero vituperate.

Ora i cittadini bresciani appresero che l'apposita commissione ha dato disposizioni perchè, sotto la direzione dell'architetto Arcioni, lo scultore Calosio, artista fine e coscienzioso, ripari ai guasti prodotti dal tempo e dai vandalismi.

Bologna. — Il contratto per la restituzione del piviale d'Ascoli.

Il corrispondente da Nuova-York al *Resto del Carlino* scrive addì 3: « Negli uffici della Banca Morgan convennero Pierpont Morgan, l'ambasciatore italiano e il direttore del Metropolitan Museum, per intendersi sulle modalità della consegna del piviale di Nicolò IV, già in Ascoli, e acquistato dal Morgan per 300 mila franchi. In pochi minuti, all'americana, si stabilì quanto segue: 1. Il Morgan regala il piviale al Governo italiano, perchè ne disponga come vuole. 2. Il dono è senza restrizioni. 3. Esso è fatto a mezzo dell'ambasciatore italiano in segno di affetto per l'Italia. 4. Il piviale, che si trova a Londra, verrà consegnato a persona di fiducia dell'Ambasciata per trasmetterlo a Roma ».

Andria. — Scoperte nella Cattedrale.

Mentre si continuavano gli scavi nell'antichissima cripta della Cattedrale e venivano demoliti due grandi pilastri, si rinvennero 16 frammenti del baldacchino del mausoleo delle imperatrici Jolanda e Isabella, più un'iscrizione lapidaria attribuita al sepolcro di San Riccardo e rimontante al quinto o al sesto secolo.

Berlino — Il Museo Federico.

Il 19 dello scorso ottobre l'imperatore di Germania ha inaugurato il nuovo museo che si intitola all'imperatore Federico, e dove il dott. Bode riunì e dispose nelle migliori condizioni di luce e di adattamento molti tesori della Rinascenza. Uno stupendo mosaico proveniente da Ravenna, terrecotte Robbiane, bronzi, marmi fiorentini, insieme con alcuni capolavori dei sommi nostri maestri e di autori di altre scuole, assegnano al nuovo Museo un posto eminente fra le pubbliche raccolte.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Malattie nervose

Gabinetto di Elettricità Medica

MILANO - Via S. Andrea, 11

DIRETTORE DOTT. CARLO LURASCHI

VISITE e CURE dalle 10 - 12 alle 3 1/2 - 6 pom. tutti i giorni meno la Domenica

ELETTRICITÀ - MASSAGGIO

Doccie - Bagni di luce - Raggi X, ecc., ecc.

CURE SPECIALI { per togliere le macchie della pelle / per la paralisi pausale / per l'asma

Stabilimento Artistico per le riproduzioni Fotomeccaniche.

Shannon Registrator C.o

di Aug. Zeiss & C.o

Medaglia d'Oro = Parigi 1900

Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7

Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI DELLO STAB. MENOTTI BASSANI & C.

CONTE LEOPOLDO PULLÈ

Dalle Crociate ad Oggi

RASSEGNA DEGLI

Ordini Militari = Ospitalieri = Religiosi e di Cavalleria

DI TUTTO IL MONDO, 1048 - 1904

Edizione di lusso, stampata su carta americana, di circa 350 pagine in 8° con 400 fotoincisioni e varie tavole a colori fuori testo.

Prezzo Lire **10**

BERNARDO ARNABOLDI

Passeggiata in Germania

(NOTE DI VIAGGIO)

Ricco volume in 8° grande, di pagine 304, in carta americana di lusso, con 200 illustrazioni dal vero.

Prezzo Lire **12.50**

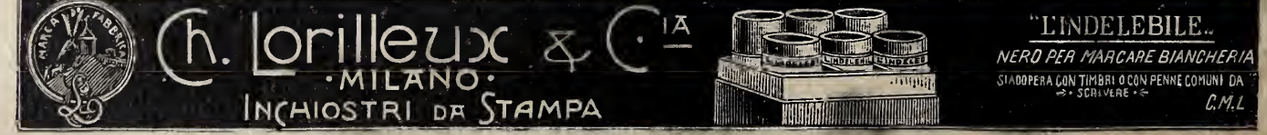
Indirizzare lettere e cartoline-vaglia agli Editori **Menotti Bassani & C.** = MILANO, Via Castelfidardo, 7-9.

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE

OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

E. W. Forbes

Anno V. - N. 2 Milano: Febbraio 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

EMILIO GUSSALLI: L'opera del Battaggio nella Chiesa di Santa Maria di Crema *(con otto incisioni)*. — JACOPO GELLI: L'Arte Italiana nel Museo di Zurigo *continuazione e fine (con undici incisioni)*. — WILLIAM RANKIN: Il quadro di Ruggero van der Weyden nel Museo di Belle Arti a Boston *(con due incisioni)*. — WILLIAM RANKIN: Due importanti pitture di Piero di Cosimo al Museo Metropolitano d'arte di New-York *(con due incisioni)*. — GUIDO CAGNOLA: Gli scavi di Ercolano. — GEORG GRONAU: Per la Storia d' un quadro attribuito a Jacopo de Barbarj *(con una incisione)*. — LUCY OLCOTT: Scoperte e primizie artistiche *(con una incisione)*. — *Necrologie:* Alfredo Gotthold Mayer — Gustavo Ludwig. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Varietà. Un camino collo stemma dei Brebbia già in Milano nel Convento di Santa Maria dalla Pace *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Venezia. — Per la ricostruzione del campanile di S. Marco.

La Commissione degli ingegneri, che si occupano della ricostruzione del campanile di San Marco, ha presentato al Sindaco una nuova relazione sullo stato dei lavori. Da essa si apprende che, essendosi presentata una certa decomposizione nelle masse costituenti l'attuale base del campanile, venne eseguita una palizzata a larice forte, così da ricevere l'azione gravitante della mole costruenda. Per ottenere ciò furono conficcati 3076 pali del diametro di 0,21, lunghi 4 metri, che potranno sostenere un carico di 16 milioni di kg. Le teste dei pali vennero colmate di uno speciale cemento e così pure tutti i vani, in modo che ne è risultata quella robusta platea che dovrà sostenere il campanile.

A tutt'oggi la spesa complessiva sostenuta è di L. 115.584,74.

Torino. — La pittura ad olio in Piemonte.

Ferdinando Gabotto, il noto storico studiosissimo dei documenti d'archivio, ha fatto ricerche le quali gli permettono di affermare che la pittura ad olio in Piemonte risale alla prima metà del secolo XIV e verosimilmente agli anni 1326-27.

Verona. — Scoperta di una scultura antica.

Nella villa del signor Recchia a S. Giovanni in Valle, mentre si eseguivano alcuni lavori campestri, venne in luce una testa in marmo bianco.

La testa, conservatissima, risale all'epoca romana, è cinta di una corona d'alloro e si ritiene appartenesse a una statua di console o di guerriero vincitore. Alcuni archeologi l'hanno esaminata e giudicata di grande importanza artistica. Si crede che possa avere rapporto con gli oggetti e coi frammenti architettonici trovati negli scavi in corso del vicino teatro romano.

Verona. — Gli scavi del Teatro romano.

In seguito ad una lodevolissima iniziativa presa nello scorso giugno alla Camera dall' on. Pullè, che invitava a proseguire gli scavi dell'antico teatro romano di Verona, ancora mezzo sepolto sotto casupole, il comune di Verona ha stanziato 200.000 lire per l'urgente ripresa dei lavori, e gli abitanti delle case da abbattere hanno già ricevuto la diffida di sgombero.

A questi scavi, che metteranno in luce una delle migliori opere dell'antichità romana, si annette un'importanza grandissima.

Verona. — Guasto alle arche scaligere.

Dall'arca scaligera di Mastino II cadde una statua facente parte dell'altorilievo rappresentante « Noè addormentato sotto la vigna ».

La caduta, attribuita al disgelo, impressionò la cittadinanza perchè il recente restauro dell'insigne monumento non faceva prevedere alcun disastro.

Anche il resto dell'altorilievo minaccia di cadere.

Padova. — I lavori nella basilica di Sant'Antonio.

La Giunta Superiore di Belle Arti ha approvato definitivamente i lavori di demolizione dei fabbricati annessi all'abside della basilica di Sant'Antonio, ora adibiti ad uso di magazzino.

Nell'interno del tempio procedono rapidamente i lavori di decorazione e presto verranno scoperte altre due cappelle collocate dietro l'altar maggiore e fiancheggianti la veneranda Arca.

Nulla è stato ancora deciso pel trasporto dell'organo.

Perugia. — Per un'esposizione di arte umbra.

Romeo Gallenga, a conclusione di un suo bell'articolo pubblicato nell'*Unione Liberale*, sulle feste da farsi in onore di Pietro Vannucci, quando Perugia scoprirà la statua che gli è dedicata, ha fatto la proposta di organizzare nel vecchio convento di S. Pietro una Esposizione d'arte umbra, simile a quella che i senesi organizzarono lo scorso anno nella loro città.

E Diego Angeli l'appoggia nel *Giornale d'Italia:* « Incredibile è nell'Umbria, egli dice, la quantità di quadri e statue non noti o mal noti, sparsi per la regione.

« Non vi è miserabile villaggio, perduto sulle cime di una montagna, che non custodisca. come un dono prezioso, qualche bella pittura o qualche bassorilievo quattrocentesco.

« Si dovrebbe riunire temporaneamente tutti quei tesori e offrire ai visitatori frettolosi il modo di conoscere quello che è quasi impossibile vedere senza un lungo spazio di tempo e molte fatiche.

« La scuola umbra ha in sè qualcosa di più profondo e di più vitale che non abbiano tutte le altre scuole d'Italia. Dalle miniature di Oderisi da Gubbio, che Dante aveva ammirato, fino alle sontuose magnificenze del Pintoricchio, che Alessandro VI chiamò per popolare di belle visioni le stanze del suo appartamento vaticano, i pittori umbri crearono tutto un mondo che vive a sè e che si mantenne personale e caratteristico anche quando la Toscana sembrava dovesse sottomettere alla sua gloria le diverse regioni d'Italia.

« Ora è giusto che in onore di un pittore umbro si cerchi di esaltare la gloria di tutta l'arte umbra.

« L'idea di una esposizione d'arte umbra non è nuova: già a Foligno si costituì tempo fa un comitato per raccogliere i fondi necessari. La Regia Deputazione di Storia patria, anzi, si mostrò favorevole a questo disegno, che non potè essere condotto a compimento per mancanza di altri appoggi ».

Cremona. — L'opera di isolamento del Duomo.

Nobilissima opera, che si proponeva il raggiungimento di uno scopo quant'altri mai elevato ed utile in pro dell'arte e del cittadino decoro, e che aveva avuto il plauso e l'approvazione di illustri artisti e delle varie autorità interessate, fra cui quella Vaticana, deve miseramente arrestarsi all'inizio, avendo dato di cozzo in cinque armadi, in un tavolato a cassoni ed in una latrina! La preoccupazione di non sapere dove collocare queste comodità ha fatto sì che la Fabbriceria si opponesse alla demolizione del centro e dell'ala sinistra, verso via Platina, del palazzo Vescovile; una delle demolizioni più necessarie per restituire alla luce gran parte della artistica mole.

Ma la Fabbriceria del Duomo ha obbiettato che occorre moderazione, che se il bello è bello, le comodità sono comodità e così a volgari « necessità imprescindibili », a cinque armadi, ad un tavolato a cassettoni ed a qualche latrina si subordina, o meglio si sacrifica, una così splendida opera d'arte.

Reggio Calabria. — Scoperta archeologica.

Mentre alcuni operai lavoravano in via del Torrione per immettere nel sottosuolo un braccio nuovo di conduttura, scoprirono, alla profondità di due metri circa, uno splendido pavimento a mosaico, d'epoca romana.

Nel centro è disegnata una sfinge con fiori intorno, a tre tinte, bianca, rossiccia e verde-cupo.

Si suppone che in quel posto siavi stata una casa od una villa.

Tutto il mosaico è in ottimo stato ed il Municipio, probabilmente, cercherà di farlo trasportare al Museo.

Casale Monferrato. — La chiesa di S. Domenico e il Bramantino.

Un giornale di Casale Monferrato, *Religione ed Arte*, porta una interessante notizia data dal sig. Francesco Negri. Secondo questo erudito cultore d'arte, Bartolomeo Suardi, il Bramantino, avrebbe fatto il progetto per la chiesa di S. Domenico fatta costrurre in quella città dai Marchesi di Monferrato, verso la fine del sec. XV e nei primi anni del XVI, guasta e deturpata nel 1600 e nel 1700. In occasione della festa della Immacolata Concezione venne scoperta la facciata ripristinata nella bellezza e nella purezza delle sue antiche linee.

Tortona. — Notizie artistiche.

La *Rassegna d'Arte* già ebbe a dare, nell'agosto u. s., informazioni circa il rinvenimento a Tortona dell'importante Trittico di Macrino d'Alba del 1499, già esistente nella soppressa Badia Cistercense di Lucedio presso Trino e Casale.

Sappiamo ora che il Ministero dell'Istruzione Pubblica, attesa la sicura identificazione del quadro e la provenienza sua, ha disposto affinchè siano eseguite diligenti ricerche per accertare se il trittico anzidetto sia di diritto demaniale e debba quindi rivendicarsi al patrimonio artistico dello Stato.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Febbraio 1905 N. 2

L'opera del Battaggio
nella Chiesa di Santa Maria di Crema

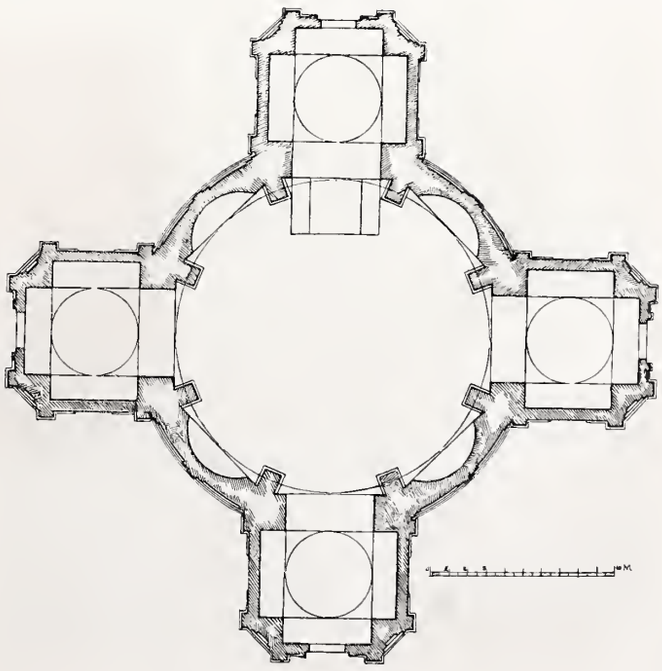
(*Da una stampa del settecento*).

Giovanni Battaggio fu tra i più attivi divulgatori delle forme architettoniche del rinascimento nei centri minori di Lombardia. Sullo scorcio del XV secolo l'architetto e statuario lodigiano, già venuto in buona fama, non avendo ottenuto di succedere a Guiniforte Solari nella direzione della fabbrica del Duomo di Milano, ebbe l'opportunità di portare l'attività sua in altri luoghi di Lombardia lasciandovi considerevoli edifici i quali contribuirono a rendere prestamente popolari le nuove caratteristiche architettoniche da lui apprese a Milano sotto la guida di Bramante. Dopo avere nel 1488 iniziata in Lodi la Chiesa della Incoronata e direttone le opere per 18 mesi consecutivi, sino al 29 ottobre dell'anno successivo, mentre tornato a Milano continuava i lavori di S. Satiro nell'assenza di Bramante, veniva invitato dai Provveditori cremaschi a predisporre i disegni per questo tempio di Santa Maria della Croce.

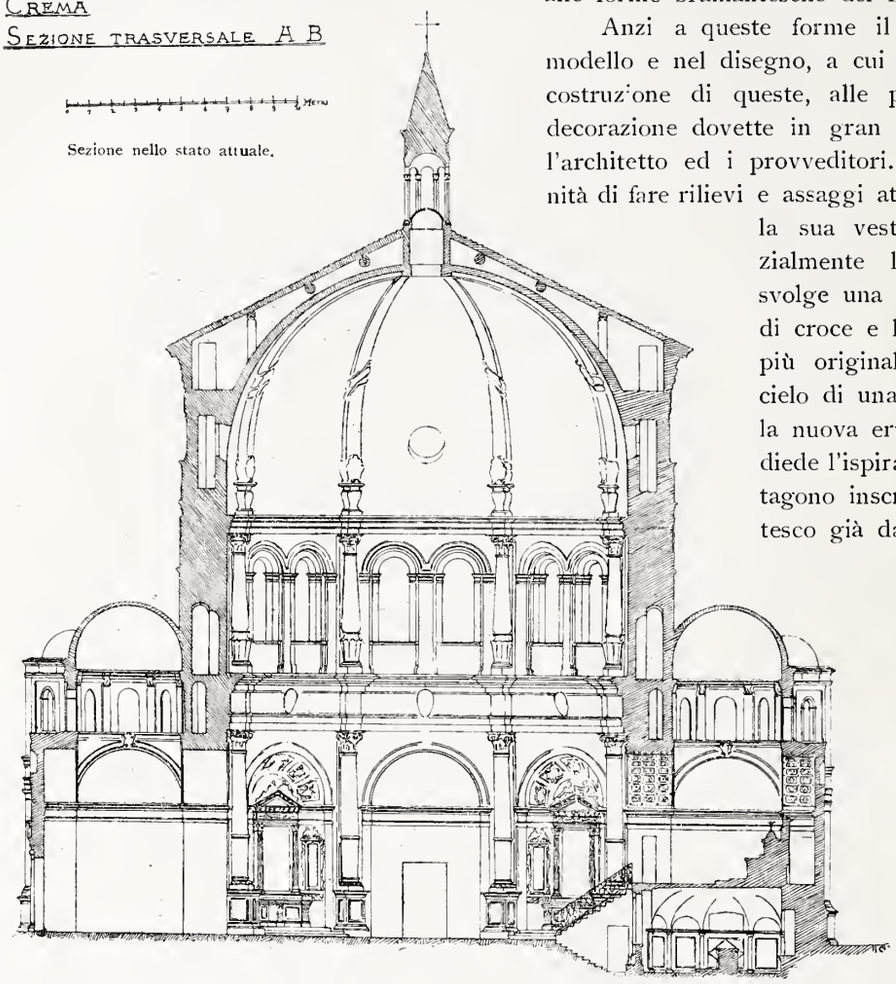
Anche questa chiesa, che sorge a due miglia da Crema, ove era un bosco d'olmi in fregio al Serio, fu eretta come l'Incoronata a celebrazione di un miracolo della Vergine quivi apparsa a Catelina degli Uberti, mentre la morente per le ferite infertele dal marito piamente l'invocava. L'assassinio avvenne nell'aprile del 1490; nell'agosto successivo il Battaggio veniva officiato a presentare i disegni e il modello della fabbrica e nel settembre dello stesso anno fu posta la prima pietra del tempio. I lavori così prestamente iniziati furono condotti con alacrità, porgendo il popolo cremasco e le Comunità limitrofe ogni sorta di aiuti che venivano recati alla Vergine miracolosa, in quella rinascenza del paganesimo, con curiosissime cavalcate mitologiche.

Il Battaggio ordinò i lavori sino al 1493, dopo di che, qui ancora come a Lodi, ebbe contesa coi Commissari della fabbrica e dovette ritirarsi. Il tempio venne ultimato dall'architetto cremasco Giovanni Antonio Montanaro il quale, nell'anno 1500, dice il Terni "*al meglio ch'el sa lo fornisse*". S'ignorano le vere cagioni per cui l'ideazione del Battaggio non ci è giunta integra. Il Terni che è del Battaggio e della sua arte grande ammiratore, parla "*di sdegno contro dil architetto conceputo*", onde si potrebbe dedurne che lo spirito bizzarro del maestro lodigiano fosse causa per cui, ancora questa volta, la sua opera non venisse compiuta. Ma la parte aggiunta dal Montanaro, così estranea alle forme del rinascimento, la soluzione di alcuni finimenti di non lieve importanza lasciata intentata e i più modesti criteri a cui fu ispirata questa ultima parte della costruzione, lasciano più ragionevolmente supporre, che più degli sdegni del Battaggio, il quale avrebbe secondo la tradizione distrutto il modello, fossero subentrate delle difficoltà d'ordine tecnico e finanziario a ultimare la fabbrica secondo le vaste, ma vagamente prestabilite, disposizioni. Comunque nell'anno 1500 il tempio era ultimato e fornito di argenterie e d'opere d'arte le quali ricchezze, se si esclude una pala di Benedetto Diena datata nel 1488 ed esprimente l'Assunta, andarono sperdute nel lungo periodo di guerre che funestarono quella plaga di Lombardia.

Nel 1512, quando Crema fu ripresa ai Francesi dai Veneti di Renzo Orsino nella guerra che derivò dalla lega di Cambrai, non solo l'Orsino mise mano agli argenti, ma fortificò la stessa chiesa mettendo le spingarde ai tre ordini di corridoi della rotonda per far fronte al Ferramosca che teneva la torre di Pianengo. Finita la guerra nel '14 e la peste che ne seguì, la chiesa ebbe qualche restauro e fu in quel tempo che si murò la porta in pietra di Rezzato nel braccio orientale e rimovendo la muratura che durante l'assedio impediva l'accesso alla scala interna, furono poste a decoro della porta del Sacrario sotterraneo un architrave e due lesene in marmo con bassorilievi, con incisa la sigla L. P. e la data dell'anno 1517. La chiesa


Santa Maria della Croce - Pianta.

S. Maria della Croce
Crema
Sezione trasversale A B



Sezione nello stato attuale.

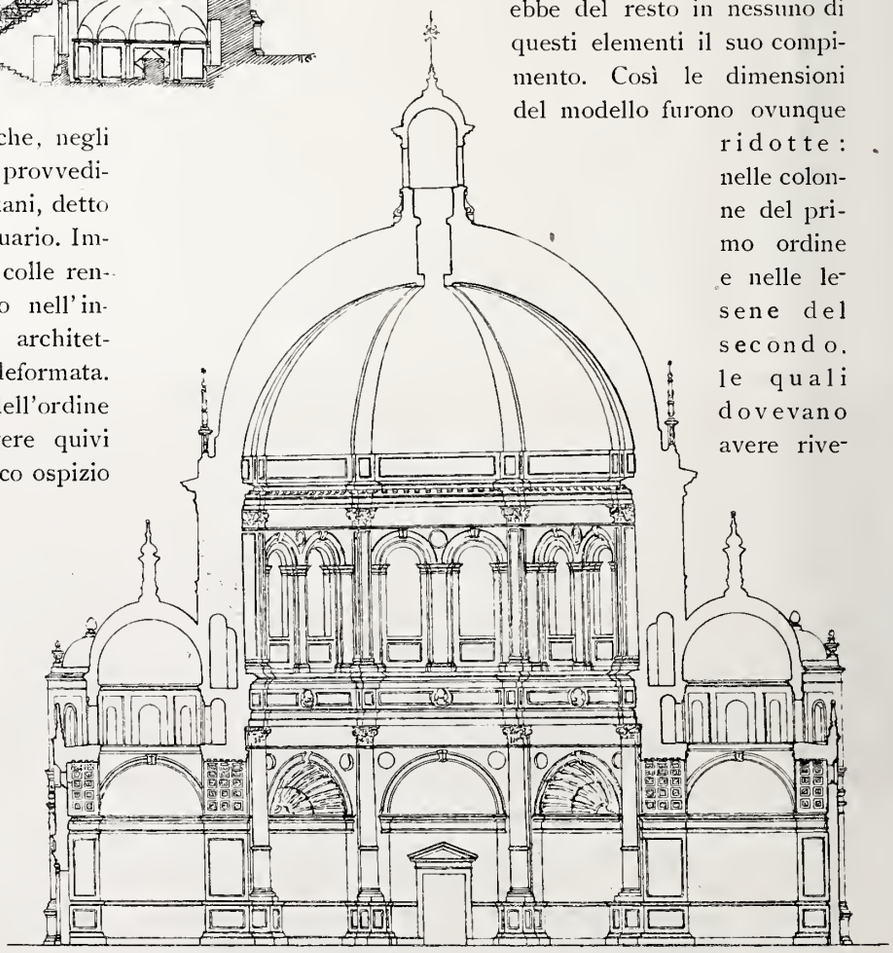
di Lodi e la Cappella del Sacramento di Caravaggio è direttamente ispirata alle forme bramantesche del Battistero di S. Satiro.

Anzi a queste forme il Battaggio più strettamente si atteneva nel modello e nel disegno, a cui il contratto si riferisce, e poichè durante la costruzione di queste, alle proporzioni d'assieme e alla ricchezza della decorazione dovette in gran parte rinunciare, derivarono gli screzi tra l'architetto ed i provveditori. In un recente restauro si ebbe l'opportunità di fare rilievi e assaggi atti a chiarire anche l'interna struttura, benchè la sua veste barocca non riesca a nascondere sostanzialmente l'ossatura architettonica iniziale. La pianta svolge una rotonda centrale da cui escono quattro braccia di croce e la leggenda vuole ispirata questa planimetria, più originale che bella, alla miracolosa apparizione in cielo di una croce in un cerchio luminoso. Indubbiamente la nuova erudizione dei monumenti dell'antichità romana diede l'ispirazione al Battaggio, il quale ripetendo coll'ottagono inscritto nella rotonda lo stesso motivo bramantesco già da lui imitato all'Incoronata e nella Cappella del Sacramento a Caravaggio, lo ha notevolmente migliorato sostituendo con colonne rastremate le lesene che nelle citate costruzioni accusano gli angoli rientranti dell'ottagono. Così la trabeazione e l'ordine sovrastante a bifore scompartite da lesene, ora rigonfiate e faccettate nel restauro settecentesco, esprimono una larga interpretazione della concezione bramantesca. La magnificenza con cui il tempio venne ideato non ebbe del resto in nessuno di questi elementi il suo compimento. Così le dimensioni del modello furono ovunque ridotte: nelle colonne del primo ordine e nelle lesene del secondo, le quali dovevano avere rive-

non ebbe per due secoli altre vicende se non che, negli ultimi anni del XVI secolo Nicolò Vendramino provveditore della Serenissima, aprì un largo viale di castani, detto tuttora « strada vendramina » tra Crema e il Santuario. Immune da ristauri per tutto il '600, fu nel 1702 colle rendite legate dalla Commissaria Miragola decorato nell'interno con freschi e stucchi. Così anche la linea architettonica ideata dal Battaggio venne non lievemente deformata.

Pure sullo scorcio del XVII secolo i frati dell'ordine dei Carmelitani Scalzi, avendo ottenuto di erigere quivi una loro fondazione, ridussero a convento un antico ospizio e fra le modificazioni apportate al tempio allo scopo di renderlo atto a tutte le esigenze del culto, costruirono in fregio al braccio a sera una torre campanaria e un corpo di fabbricato che coprendo la parete esterna del braccio sino all'attacco della rotonda, comunicava colla chiesa direttamente.

Il contratto per la fabbrica del tempio qui citato nella sua parte interessante la costruzione stipulato il 15 luglio del 1490 fra Giovanni di Domenico Battaggio da Lodi col suo fidejussore e i deputati e provveditori della Comunità di Crema stabilisce che debba l'architetto prestare anche la sua opera di plasmatore e dichiara con maggior ampiezza l'ossatura interna della chiesa, la quale come l'Incoronata



Santa Maria della Croce.
Sezione secondo il progetto del Battaggio.

Santa Maria della Croce - Progetto di restauro.
Da un acquarello dell'ing. Gussalli.

stimento di pietra con decorazioni scolpite. La trabeazione intermedia venne modificata per adattare alle sagome delle cornici e dell' architrave le formelle di terracotta modellate per lo esterno della chiesa. Nel 1702 vennero otturati anche gli otto tondi del fregio e delle otto mezze figure di santi, se pure il Battaggio le modellò tutte, se ne conservarono due sole plasmate dal lodigiano colla sua abituale franchezza e con una larghezza decorativa che lo accomuna al Caradosso. Riccamente decorate dovevano pur essere e la cornice d'imposta della cupola e le otto cappelle di cui quattro formano le braccia della croce e quattro sono ricavate nei muri parietali dell'ottagono. La decorazione attuale è tutta settecentesca, frettolosamente eseguita e pur non mancante di garbo. Resta decoro originario l'archivolto del braccio a mezzogiorno con lacunari a rosoni e i recenti assaggi hanno scoverto su un pilastro le riquadrature in terracotta col cerchio centrale e anche qui le sagome sono quelle impiegate nelle cornici esterne.

In questa, come in gran parte delle fabbriche del rinascimento, il concetto teorico degli edifici classici allontana da quelle pratiche soluzioni a cui spesso, genialmente, si adattavano gli architetti dello stile di transazione che precedette. Così il Battaggio ideò ogni braccio di croce con tre porte d' accesso onde la chiesa, o non doveva avere l'altare maggiore, oppure inusitatamente questo era ideato nel centro della rotonda. Pure vollero i provveditori, per le esigenze del culto, che le porte da dodici fossero ridotte a tre sull'asse d'ogni braccio escluso quello a mezzogiorno dove trovò posto l'altar maggiore e la cripta.

L' esterna architettura, tutta laterizia, è a tre ordini sovrappòsti. È evidente la linea di demarcazione alla trabeazione che delimita il terzo ordine composto da bifore, corrispondenti alle finestre interne, con cui cessa il disegno concepito dal Battaggio. Non è facile presumere come dovesse svolgersi la parte di finimento poichè i patti contrattuali, sufficientemente dettagliati per la struttura interna, si esprimono assai vagamente in modo che è plausibile argomentare come a tal punto dovesse riuscire malagevole tra l'architetto scultore e i deputati l'interpretazione del contratto. Risulta sicuramente che la cornice doveva essere sostenuta da mensole e sulla cornice avrebbe dovuto correre un attico ornato di statue, o candelabre, o per rimettersi all'allegra dizione del rogito « *aliquid aliud pulcrum* ».

La cupola doveva sorgere, come le cupolette dei corpi avanzati, coll' estradosso coperto da scaglie (di bronzo o di terracotta?) per cui dovevano i provveditori fornire al Battaggio il gesso occorrente alla fattura dei modelli. Anche nelle coperture aveva dunque in animo il Battaggio di abbandonare la tradizione lombarda per ispirarsi alle nuove forme che il Bramante sintetizzava poi nel tempietto di S. Pietro in Montorio. La tradizione fu ripresa con ingenua sincerità dal Montanaro, architetto provinciale, ignaro del nuovo stile e al quale dobbiamo oggi il curioso esemplare d' una costruzione il cui finimento si può ritenere d'un' epoca anteriore alla parte sottostante. Esemplare curioso e significativo poichè se la crudezza dei trilobati degli archi, la ruvida semplicità delle colonnette e del cupolino a cono cestile sono troppo difformi dalle finezze plastiche del Battaggio, nondimeno l'ordine aggiunto dal Montanaro giova alla proporzione del corpo della rotonda la quale, colla soluzione primitiva, doveva probabilmente riuscire assai tozza rispetto alle braccia di croce, e non meritava perciò il disprezzo con cui, nel suo entusiasmo

Santa Maria della Croce - Prima del restauro.

pel nuovo stile, lo giudicava il Terni. Il Montanaro finita la copertura della cupola maggiore lasciò incomplete le cupolette delle braccia di croce per cui nè la sua arte, nè l'indeterminato concetto del Battaggio potevano suggerire una conveniente soluzione.

Si addivenne perciò al pratico, ma poco acconcio partito, di riparare le quattro costruzioni uscenti dalla rotonda con pesanti tettoie, le quali seppellivano sotto la loro ombra i leggiadri dettagli. Lo sconcio di tale ripiego era così urtante, che pure in una stampa del XVIII secolo e in un'altra a colori del XIX riproducente in modo ancora più infedele le forme della chiesa, nonchè nella nota tavola del Burkardt, che compie la poca felice iconografia del monumento, le cupolette sono sempre liberate dalla tettoia e coronate da pinacoli. Per ciò negli anni 1903-04, col parere degli architetti Luca Beltrami e G. Moretti e con mezzi finanziari forniti dal Canonico Benelli di Crema, restaurandosi la parte esteriore della chiesa addivenni, unitamente all'architetto Carminati, al completamento delle coperture e delle altre parti non ultimate delle braccia di croce.

Santa Maria della Croce - Dopo il restauro.

Per le speciali condizioni di cui fu qui fatto cenno, l'opera del Battaggio quale plasmatore si può ritenere in questa chiesa quasi completamente mancata, tanto che, oltre una formella di fusarole, sole tre sagome modellate con motivi ornamentali ripetute nelle trabeazioni e nelle ghiere, valgono ad affermare il valore del maestro lodigiano. Essendosi invece avvantaggiata l'esperienza architettonica del Battaggio, per aver ripetuto quivi un organismo sviluppato da lui in altre due costruzioni, ne consegue una nuova dignità di proporzioni. Le colonne sostituite alle lesene d'angolo del Battistero di S. Satiro, le cappelle a volta nelle braccia di croce e quelle a strombatura nei muri perimetrali dell' ottagono, danno all'ambiente una vastità degna dell'allora rinnovata nozione dei monumenti classici, mentre le grandi arcate delle bifore accrescono luce e leggerezza al corpo della rotonda.

La deficenza dell'elemento decorativo sovrabbondante e soverchiante in quel tempo e nelle costruzioni stesse del Battaggio, benchè da lui generalmente contenute nell'organismo architettonico (si veda il portale di palazzo Landi a Piacenza e quello Mutignani Cerisoldi a Lodi) giova a chiarire il peculiare valore di questo tempio. Esso esprime indubbiamente uno fra i più importanti documenti architettonici del primo rinascimento lombardo in quanto concreta, nonostante le parti mancate e i rifacimenti, quella teorica architettonica, che riallacciandosi alle forme classiche, conteneva in germe le più nobili manifestazioni dell'arte nostrana.

EMILIO GUSSALLI.

Riproduciamo nella sua parte sostanziale l'istromento di contratto 15 luglio 1490 per la fabbrica di Santa Maria della Croce, ora conservato nell'Archivio del comune di Crema.

Omiss.

Primo quod dictus Magnificus Joannes ipsis Dominis et Provisoribus et Deputatis dantibus et consignantibus ad locum dicte Ecclesie lottas opportunas intaleandas et locum ubi valeat conditor pro strimpendo atque dantibus eorum impensis ligna et fornacem et solventibus fornasario de mercede sua capuendi laborerium et materiam operum fiendorum ut infra ac etiam tradentibus ipsi Magnifico Ioanni cameram unam in domibus dicte devotionis pro usu suo et etiam locum chopertum pro laborando debeat et teneat ut sic promisis prefatis Dominis Provisoribus et Deputatis tradere laborerium et materiam intaleata et strinpita et manufacta suis laboribus et expensis pro fiendis infrascriptis operibus in ipso Templo seu Ecclesia videlicet primo.

Bassamenta necessaria secundum modellum intus Ecclesiam tam ad columnas quam ad parietes dicte Ecclesie columnas rotondas necessarias intra Ecclesiam grositiei in diametro ontiarum quindecim longitudinis brachiorum sexdecim suis bassamentis et capitellis computatis.

Architrabem supra ipsas columnas que sit altitudinis onziarum quindecim cum friso onziarum decem octo et cum cornisono onziarum quindecim ita quod architrabem frisus et cornisonus simul in summa

Cappella del Sacramento a Caravaggio. Da un acquarello del prof. Cavenaghi.

sint altitudinis brachiorum quatuor. In quo friso sint octo tondi cum medys figuris terreis illorum Sanctorum qui ipsis Provisoribus et Deputatis videbentur, vel successoribus. Columnas quadratas desuper dictum cornisonum que sint de lapidibus inteleatis et cornisatis cum suis capitellis. Que columne sint in tribus fatiebus et quelibet columna altitudinis sit brachiorum duodecim. Architrabem cum uno cornisono cum modionis opportunis de relevo qui architrabes et cornisonus sint simul in summa altitudinis brachiorum duorum.

Balchonatus sexdecim intus et totidem ab extra forme prout in designo et modello laboratus de relevo circum circa. Supra quas balconatus sint alique figure vel aliquid alind pulcrum.

Item adornamenta capellarum octo dicte Ecclesie ornatarum et fultarum suis pillastris schiettis architrabibus frixis et cornisonis intaleatis seu stampitis juxta dessignum.

Que omnia sint ab intra exceptis sexdecim ex dictis balchionatis.

Item ab extra ipsam Ecclesiam ad parietes et ornamenta parietum ejus bassamenta columnas quadras architrabes frixos et cornisonos ornamenta portarum et campanilorum octo parvorum juxta modellum.

Item stampas scaliarum Cupole Ecclesie Capellarum predictarum dicte Ecclesie de Zesso ipsis tamen Dominis Provisoribus et Deputatis vel successoribus dantibus Zessum ipsi Magnifico Ioanni cum casetis ligneis dictarum stamparum.

Omiss.

Roma. — La nuova direzione dell'istituto archeologico tedesco.

Essendo state definitivamente accettate le dimissioni del prof. comm. Eugenio Petersen da Primo Segretario dell'Istituto archeologico germanico in Roma (posto che teneva dal 1887) venne nominato a succedergli il cav. Koerte, professore ordinario di archeologia nell'Università di Rostock. Il prof. Koerte sarà in Roma, dove fu già altre volte, il primo aprile p. v.

L'Arte Italiana
nel Museo di Zurigo

(Continuazione e fine).

Dal lato storico l'oggetto più interessante per noi italiani è una spada della prima metà del secolo XV, appartenuta a un cavaliere di casa Savoia.

La lunghezza totale di questa spada da cintura è di centim. 112,8; quella della lama *utile* a due fili di centim. 90,5; quella del codolo di 23,4, e la larghezza della lama al tallone è di centim. 3,4.

Per la eleganza delle sue proporzioni e per la forma particolare della impugnatura si potrebbe affermare ch'è lavoro italiano, forse milanese. Ma la marca X, ageminata in ottone, e alcune tracce ancora visibili del famoso *Lupo di Passau,* indurrebbero a ritenere che, almeno la lama è straniera. E che debba avere appartenuto ad un personaggio assai importante alle dipendenze della Casa di Savoia lo provano appunto queste marche, da chè una lama simile ai tempi di Amedeo IX costava una somma che ben pochi cavalieri potevano collocare nell'acquisto di una semplice spada.

I vetti a taglio trasversale rotondo hanno la forma conica ed al loro incontro col codolo è saldata una piccola guardia leggermente curvata in alto. Il bottone, o pomo, circolare a faccie schiacciate, porta in mezzo la croce sabauda.

Questa spada fu rinvenuta sul finire del secolo XV nel lago di Neuemburg, dirimpetto al castello di Grandson. Nel 1801 passò con i documenti relativi nella raccolta di detto castello, ceduta recentemente al sig. Dr. H. Angst, l'intelligente e colto direttore del *Landesmuseums* di Zurigo, nei quali si ammira dagli intelligenti. Questa spada è l'arme o pezza d'arme più antica che ci ricordi i conti di Savoia.

Appartenne, ed è provato, a un personaggio della Casa dei Duchi di Savoia, il quale partecipò alla battaglia di Grandson, in cui fu completamente battuto Carlo il Temerario, duca di Borgogna, il quale pretendeva la reggenza del Ducato di Savoia a danno di Luigi XI e di sua sorella Jolanda, durante il dominio di Filiberto I, detto il cacciatore, morto nel 1482, appena diciassettenne.

Spada di Casa Savoja (Secolo XVII).

Questa bellissima spada della Casa di Savoia troverebbe *degno e naturale* collocamento nella Reale Armeria di Torino; ed io mi lusingo che ciò avverrà presto; poichè la cortesia del dotto amico, Dr. Angst ne faciliterà certamente il modo, egli che è altrettanto compìto, quanto disinteressato. Non lungi dalle bandiere militari dei secoli XVI e XVII; accanto alle storiche bandiere della città di

Zurigo del 1437, e a quelle conquistate dagli Svizzeri durante le guerre di Borgogna (1476), il visitatore può ammirare le bandiere regalate nel 1512 alle città di Zurigo, di Elgg e alla Abbazia di S. Gallo, dal Papa Giulio Secondo della Rovere. Specialmente quella donata a Zurigo è di una ricchezza di lavoro sorprendente, squisitamente condotto a perle, ricami e dipinti.

Copia della bandiera donata da Giulio II a Zurigo, eseguita in Zurigo nel 1513 per altra Bandiera.

Ironia della sorte! Dalla parte opposta, di fronte a queste bandiere donate dal bellicoso e irritevole pontefice, sono conservate con religiosa cura le armi di Ulrico Zwingli, il celebre riformatore, che con tanta virulenza di parole e di scritti si scagliò contro l'uso di porsi al soldo dello straniero; contro il mercimonio delle reliquie e contro il lusso della Corte di Roma. Il bacinetto che gli appartenne, conserva la traccia visibile del colpo mortale che troncò i giorni del Riformatore audace nella battaglia di Kappel (1531).

In una vetrina al disotto delle bandiere regalate da Giulio II evvi la spada papale consegnata dal cardinale Pohiner per incarico dello stesso Pontefice, nel 1512, alla Confederazione Elvetica per la difesa della Santa Sede. È di lavoro non pregevole, sebbene di una ricchezza incomparabile.

A questa spada d'onore, fa compagnia una seconda spada papale, che apparteneva alla famiglia Meiss di Zurigo. La tradizione vuole che codesta spada venisse regalata dal successore di Adriano VI a Gasparo Röust, zurighese, Capitano della Guardia papale nel 1527 e che perì nel combattimento durante il sacco di Roma.

Spada del Cav. Gasparo Röust (1527).

La spada è lavoro di molto pregio, benchè risenta già dei caratteri di decadenza delle arti nostre. La guardia di argento ha la forma di croce ed è tutta ageminata d'oro ed è ornata da quattro cartelle in argento sbalzato, per parte, raffiguranti la Crocefissione di N. S.; la deposizione dalla Croce; Gesù nell'orto; l' Angelo annunziante la Risurrezione di Cristo, da un lato; mentre dall'altro vi sono raffigurati: la Resurrezione; Gesù davanti a Pilato; la Caduta sotto la Croce; San Pietro che taglia l'orecchio ad un soldato.

Il Papa Sisto VII, in memoria della eroica morte di Gasparo Röust per compensare in qualche modo la famiglia del capitano della Guardia papale, fece dono

Il medaglione di Sisto VII.

al padre del defunto difensore del Vaticano di un ricco medaglione di smalto trasparente, sul quale da un lato è in oro effigiata Maria Vergine addolorata; dall'altra il Salvatore. Ma mentre l'effigie del Salvatore è riprodotta con sufficiente abilità sul metallo prezioso, quella della Vergine fu dall'artefice ignoto eseguita duramente, e le pieghe cartacee del velo e dell'abito della Madonna, ricordano assai, direi quasi troppo, le rigide pieghe degli indumenti che furono una delle caratteristiche particolari dei Mantegazza, e di Amedeo, i migliori artefici dei bassorilievi che ornano ancor oggi la Certosa di Pavia.

Schienale di Corazza, da attribuirsi a Giov. Ant. Biancardi corazzaro milanese.

Fin qui ho accennato sommariamente agli oggetti artistici, che maggiormente colpiscono la vista e la mente del semplice visitatore.

Ma lo studioso meglio potrà valutare i prodotti dell'arte italiana nel museo di Zurigo, soffermandosi allo studio delle armi di artefici nostrani, che in quel museo sono raccolte.

Tra le armi da fuoco ammirevoli sono, per esecuzione perfetta ed eleganza di forma e di ornamenti, due pistole di Lazzarino Cominazzo, figlio di quel Lazzaro Cominazzo

che rese celebri le canne bresciane in tutto il mondo, nel secolo XVI.

Tra le armi bianche da offesa:

Uno spadone a due mani di origine milanese con la marca + M / AB ✚ e un'aquila capovolta; un altro spadone a due mani, pure milanese, con il motto:

FIO FIO PENSA E PO FA
PENSA E PO' FA.

Quanta filosofia; quanta sapienza in sì poche parole!

Una elegante spada con lo stemma di Milano sormontato dalla corona turrita e la parola VINIM, che non saprei proprio cosa volesse significare.

Una stupenda ed originalissima balestra a staffa del secolo XIV, con la marca . M̄ . IAG ⊹ ⊹ O . M . BEPA in caratteri gotici.

Residuo di celata milanese battuta dai Missaglia.

Tra le armature da difesa, meraviglioso per la sua robusta e nello stesso tempo elegante fattura, uno schienale o dosso di una corazza milanese, leggermente spigolata con le marche del fabbricante milanese. A chi appartennero codeste marche? Come si chiamava l'artefice intelligente, autore di questo bellissimo schienale?

Celata del Biancardi.

Non è codesta la marca di Giovanni Antonio Biancardi, del quale il Morigia afferma che fu il principale armaiuolo « nò solo di Milano, ma anco della nostra Italia, e fu inventore di molti secreti in quella professione, essendo da' Principi molto stimato »? Il Biancardi, è risaputo, fabbricò appunto e quasi esclusivamente corazze.

Celata a becco di passero del Missaglia.

Ecco una celata ad incastro, di artefice milanese ridotta a celata alemanna con orecchioni mobili di lastra di ferro e visiera munca pur essa imperniata.

Dalla forma che ancor oggi ci fornisce il robusto coppo, tirato con somma maestria da un pezzo solo, si arguisce l'abilità somma dell'artefice squisito che battè codesto residuo di una celata, la quale doveva essere di meravigliosa fattura.

Celata dei fratelli da Merate.

E che male io non mi apponga, lo provano le marche che in quella ancor oggi si scorgono chiarissimamente. Quel S D, non saprei proprio a quale artefice milanese attribuirlo. Però le due sottostanti marche sono quelle celebrate del famosissimo Antonio Negroni detto il Missaglia, del quale dico esaurientemente nel mio libro *(Gli armaiuoli milanesi e i Missaglia)* su codesta celebrata famiglia di fabbricatori di armature.

Di Giovanni Antonio Biancardi sono pure la celata trasformata, a lungo andare, in un bruttissimo copricapo, simile alla precedente ma con in più una gronda riportata; nonchè il bacinetto da assalto rattoppato; anch'esso ingiuriato di una orribile trasformazione per mano di un rozzo artefice.

Meravigliosa per la sua robustezza, costruzione e linea perfetta è la celata a becco di passero di Tommaso Missaglia (sec. XIV). È una celata da battaglia con i suoi eccellenti rinforzi e la cresta tutt'ora in buone condizioni di conservazione.

Per apprezzarne il pregio artistico, all'intelligente basterà osservare la fig. riprodotta, da chè le mie povere parole non riescirebbero a far valere tutte le qualità di questa bellissima pezza d'arme.

La celata che riproduco nel suo insieme e smontata, sortì pure delle mani di artefici milanesi; da quelle dei fratelli Francesco e Gabriello da Merate, i quali operarono sullo scorcio del secolo XV e sul principio del XVI, contemporaneamente a Milano e ad Arbois in Borgogna. Il loro nome e la loro marca si leg-

Corazza dei fratelli da Merate.

gono sulla corazza della fig. ultima; fu rinvenuta assieme alla celata la corazza ora indicata, che appunto figura assieme alla celata nel museo di Zurigo.

Francesco da Merate, *magister armorum,* fu uno dei tanti fabbricanti di corazze, chiamato il 27 agosto del 1492 dal magistrato di Milano a testimoniare contro Manolo de Lemidi e il Bizzozzero, accusati di avere *sublevato* alcuni operai armaroli, perchè emigrassero dal ducato milanese.

Io ho in queste poche colonne accennato appena ad alcuni oggetti dell'arte italiana che ho ammirato nel Museo di Zurigo. Ma se ne avessi dovuto degnamente parlare avrei senza dubbio oltrepassato di gran lunga i limiti assegnati ad un breve articolo recensorio.

Ma quanto ho detto, convincerà il lettore della valentìa dei nostri artefici del passato, capaci di trasfondere anche nelle più umili cose da loro fabbricate quella geniale nota di buon gusto nell'arte, per la quale oggi, in qualunque museo si esaminino le opere loro, il nome d' Italia ne riesce sempre vittorioso di gloria al paragone co' prodotti degli artefici stranieri. Non ho detto molto, lo so; ma ho scritto abbastanza per ricordare che anche nel bellissimo Museo di Zurigo gli artefici italiani possono essere apprezzati nel loro giusto valore.

JACOPO GELLI.

Roma. — I manoscritti musicali miniati della Biblioteca Vaticana.

Una disposizione che allieterà tutti i cultori d'arte: la Biblioteca Vaticana ha stabilito che siano visibili al pubblico per le opportune consultazioni, i manoscritti musicali e le altre pubblicazioni che formano il repertorio della Cappella Sistina.

Sono circa 250 manoscritti e stampati che comprendono le opere di 150 compositori e scrittori di musica dal secolo decimoquarto al decimottavo. Fra le rarità più preziose di quel repertorio sono i manoscritti miniati del secolo decimoquinto eseguiti per papa Pio II Piccolomini.

Il quadro di Ruggero van der Weyden nel Museo di Belle Arti a Boston

La pretesa di un ignoto tendente a porre in dubbio l'attribuzione di un celebre dipinto appartenente ad una Galleria europea di primaria importanza, la cui autenticità rimase finora indiscussa, sembrerebbe avere poca probabilità di consenso. Non dubito però che nel quadro del Museo di Belle Arti in Boston, attribuito a Ruggero van der Weyden (1) *S. Luca che dipinge la Vergine ed il Bambino* — la critica d'arte riconoscerà un giorno l'originale della tavola di Monaco rappresentante lo stesso soggetto.

San Luca che dipinge la Madonna e il Bambino - Ruggero van der Weyden. *Museo di Belle Arti di Boston.* *Fot. Baldwin Coolidge.*

Alcuni anni or sono, dopo aver visto il van der Weyden a Monaco e la rinomata replica del Memling all'Hermitage, fui colpito dalla superiorità manifesta, secondo me, ed indiscutibile, dell' esemplare di Boston. E la mia convinzione di tale superiorità si è man mano accresciuta con ripetute visite a Monaco e a Boston. Il dubbio però crea sovente strane illusioni. Io mi dicevo dapprima che, essendo il dipinto di Boston migliore di quello di Monaco, e migliore in modo evidente e facilmente dimostrabile nei suoi caratteri artistici più essenziali, doveva per questo esser l'opera di uno scolaro che raggiunse un'abilità superiore al maestro stesso. Più tardi nacque in me una teoria più sana e più semplice, ed ora offro ai lettori della *Rassegna* una fotografia che servirà almeno a giustificarmi dell'aver sollevato la questione dell' autenticità di questa tavola.

Agli studiosi specialisti dell'arte fiamminga lascerò

(1) Dimensioni del quadro di Boston: 1,11 × 1,38. — Provenienza: vendita, New-York, Aprile 1889 - Vedi *Bilderschatz,* vol. 1, N. 2.

di giudicare secondo i criteri dell'evidenza esterna, mentre gli argomenti tratti dall'evidenza interna riposano semplicemente su pure considerazioni stilistiche. Anche col solo confronto delle riproduzioni fotografiche un esperto conoscitore può notare la larghezza della concezione pittorica, la forza e la sensibilità del tratteggiare sino nei più minuti dettagli, cose tutte che costituiscono le prove definitive dello stile. E per me il quadro di Boston esce trionfalmente da questo esame.

L'arte dopo tutto è il nostro giudice, noi non siamo i giudici suoi. Il fatto che nessuno abbia finora contestata l'autenticità del quadro di Ruggero van der Weyden a Monaco, sulla base di un confronto di valori estetici, parmi essere una specie di avvertimento contro metodi di critica troppo ristretti e pedanteschi.

WILLIAM RANKIN.

Nota. - La *Rassegna d' Arte* ha pubblicato questo articolo perchè è lieta di far conoscere ai suoi lettori un quadro importante noto forse a non molti in Europa, ma lascia all' Autore la responsabilità dei suoi asserti.

Stesso soggetto, a Monaco. (Da confrontare col precedente). *Fot. Brückmann.*

Due importanti pitture di Piero di Cosimo al Museo Metropolitano d'arte di New-York

Debbo alla cortesia del Dr. F. J. Mather di New-York, che costantemente mi incoraggiò e mi aiutò nello studio delle raccolte d' arte americane, di poter mandare alla *Rassegna* le qui unite fotografie di due importanti dipinti di Piero di Cosimo, i quali vennero di recente ad arricchire la Galleria del Museo di New-York. Il Dr. Mather mi suggerì l'idea che queste due tavole, che rappresentano due scene di caccie, potessero essere, unitamente alla pittura testè esposta nelle Gallerie Carfax di Londra, quelle opere di Piero alle quali allude il Vasari chiamandole *grotteschi*. Se tale congettura risponde alla verità, difficile sarebbe immaginare una migliore descrizione critica dell'appellativo del Vasari. L'eccezionale originalità di Piero e la sua versatilità artistica non si manifestano in alcuna delle sue opere così chiaramente come in questa dipintura dell'età mitologica, di una vita selvaggia in comune fra gli uomini, i fauni ed i centauri, in un mondo semi-fantastico. Il Maestro ha messo nel soggetto una passione di energia fisica e di movimento, una gioia di vita puramente animale, una simpatia colla rude natura così diversa dai soliti ideali della Rinascenza, da essere quasi unico nella storia dell'arte italiana. Di certo non si può paragonare alcun paesaggio della scuola fiorentina a questi lavori, pel drammatico adattamento al motivo pittorico.

Uno stesso spirito sembra animare gli uomini, le fiere ch' essi inseguono ed uccidono e persino le piante della foresta. Bisogna riconoscere che l' arte di Piero di Cosimo, per un fenomeno psicologico, si allontana nel concetto ed assurge al di sopra dello spirito classico del suo tempo, mentre nella forma non si stacca dalla tradizione fiorentina. Per analogia siamo indotti a pensare all'arte

URBINO — Vendite pericolose.

Era stato detto che fosse in vendita un portale del palazzo ducale, dichiarato da tempo monumento nazionale e tra gli edifici più notevoli dell'arte nostra.

La notizia venne giustamente smentita.

Purtroppo tuttavia esistono pratiche per la vendita di un altro portale, anch' esso preziosissimo, ma di proprietà privata.

Il conte Camillo Castracane, regio ispettore dei monumenti, ha in questi giorni impedito l'esodo di un bronzo rappresentante S. Crescentino, protettore della città, che il Municipio, il quale versa nelle più dolorose strettezze finanziarie, voleva cedere a uno speculatore americano per la somma di lire 50.000.

Piero di Cosimo - *Museo Metropolitano di Nuova-York.*

dei puri realisti del Nord, alle opere del vecchio Breughel, ma tale confronto non rende giustizia all'immaginazione poetica del Maestro toscano. Che se noi scorgiamo nei dipinti di Piero di questa epoca l'influenza di Antonio del Pollajolo, dobbiamo però affermare che, nello studio della figura, Piero è un'artista che fa da sè e non può venir accusato di rendere il suo tema visuale in un modo accademico o puramente letterale. La natura stessa, piuttosto che i canoni artistici dei suoi tempi e molto meno le forme della composizione classica, è qui la maestra di Piero. Scevro di ogni volgare realismo, egli possiede una esuberanza di invenzione poetica e drammatica che ci fa rimpiangere di avere così poche opere del Maestro nello stesso stile. Uno dei *desiderata* della critica sarebbe dunque uno studio esauriente su questo artista, specialmente in rapporto alla sua individualità e al suo temperamento.

WILLIAM RANKIN.

Piero di Cosimo - *Museo Metropolitano di Nuova-York.*

LIVORNO — Restauri al Casino di S. Marco.

Il Consiglio direttivo della Cassa di Risparmio ha preso la deliberazione di restaurare il Casino di S. Marco ora in pericoloso abbandono.

L'importanza della deliberazione, che riscuote il plauso di tutta l'Italia artistica, è data dal valore del Casino di San Marco nella storia e nell'arte.

Il Casino, che ha un passato glorioso nell'arte livornese, contiene le pitture dell'Ademollo, delle quali pure si curerà il restauro. Si libereranno le pareti da tutto ciò che inesperti imitatori dell'Ademollo vi avevano appiccicato non riuscendo che a deturpare con la loro ignorante imitazione l'opera del maestro e le pareti del Casino.

Nell'edificio verrà trasportata e collocata la lucerna di bronzo che ornava il teatro degli Onolorati, oggi chiuso.

Gli scavi di Ercolano

È questo un argomento di attualità, che occupa e preoccupa il pubblico, tanto che la nostra *Rassegna* non ha creduto di lasciarlo passare sotto silenzio. Pur troppo gli Italiani sono un pochino come i bimbi i quali, quand'abbiano un nuovo balocco, se ne innamorano e pare non lo debbano più abbandonare: ma se dopo pochi istanti alcuno ne porge ad essi un'altro, il primo viene immediatamente dimenticato e tutto l'amore si converge su questo. Così il pubblico nostro afferra subito le idee geniali, le discute, le approva o le combatte con un calore che dimostra la sua natura ardente, appassionata, ma il bel fuoco non dura e, come il bambino sopra citato, egli se ne stanca presto e passa ad altro. Non ci stupirebbe dunque se, dopo aver destato tanto scalpore, la questione di Ercolano ripiombasse nell'oblio, in quel sonno di morte in cui giacciono appunto da secoli i tesori Ercolanensi. Affinchè ciò non accada, è necessario che l'argomento venga considerato con pacatezza, con serietà e non sia solo pretesto di squarci lirici su pei giornali e di patriottiche dimostrazioni da parte di Accademie.

Ognuno ormai sa come sorse o meglio risorse la questione: archeologi, ben non so se tedeschi o inglesi, offrirono al nostro governo di formare una società internazionale, sotto la presidenza del Re, per disseppellire Ercolano. Ed ecco il pubblico dividersi in due campi: nell'uno quelli, e sono pochi, i quali non credono si debba respingere *a priori* l'offerta, nell'altro quelli che si impennano e la giudicano come un' attentato alla dignità nazionale. Uno dei più strenui difensori di quest'ultimo modo di vedere, Angelo Conti, scrive anzi in una bella lettera al *Marzocco:* « Gli stranieri vogliono un' altra volta scendere in Italia a portarci via le nostre statue, i nostri vasi e le collane che adornarono le donne greche approdate in riva al nostro mare ». Si direbbe che il chiaro scrittore vede già delle orde di irsuti Germani discendere dalle Alpi a depredare, non più il suolo, ma il sottosuolo del bel Paese. Ora in ciò a me pare che vi sia un po' di esagerazione. È nobile e giusto il fare appello a tutti gli Italiani, dal Capo dello Stato e dal Governo ai privati cittadini, perchè contribuiscano a *conservare l'Italia all'Italia*, ma sarebbe forse venderla il concedere che altri ci aiutasse nella difficile impresa? Io non so ancora con precisione quali siano i propositi di coloro che fecero offerte al Ministero nostro, non so quali patti essi metterebbero al loro concorso, ma certo non potrebbero pretendere di asportare il frutto degli scavi. In Egitto il Governo permette agli stranieri di scavare, purchè gli oggetti rinvenuti restino in paese, e così da noi, quando ai lavori presiedessero funzionari onesti e scrupolosi, tale patto si potrebbe imporre e fare osservare.

Nè qui si tratta solamente di ritrovare statue e cimelî, marmi e bronzi: si tratta di cosa ben più nobile ed alta, di un grande interesse storico, quale è quello di restituire alla luce una città greco-romana, che nessun scienziato tedesco, inglese o francese, per quanto rapace, potrebbe trasportare dal ridente suolo d'Italia alle terre brumose del Nord. Il Foro romano è forse solo italiano perchè trovasi a Roma, o non è piuttosto mondiale, ed anche i forastieri che vi dedicarono tanti studi, tante pazienti ricerche, non hanno il diritto di considerarlo un po' come cosa loro e non avrebbero il diritto di insorgere se domani gli italiani, colti da subitanea pazzia, decidessero di distruggere quei ruderi gloriosi, pietre miliari della civiltà nell'Orbe? La scienza e l'arte non conoscono gli angusti confini di uno stato, sono patrimonio e retaggio dell'umanità. Io dunque non vedo la necessità di rigettare una proposta, forse disinteressata, come se costituisse un'offesa al nostro patriottismo. Ma i tesori di Bosco Reale, gli argenti meravigliosi, ora al Louvre, e gli affreschi che il vandalico onorevole De Prisco strappò alla bellissima casa ch'egli si affrettò poi di ricoprire di terra, come se ne ricopre un cadavere, tutti i bronzi ed i marmi che adornano le collezioni pubbliche o private all'estero, furono dissotterrate da stranieri o non fummo piuttosto noi a trafficarne per manìa di lucro? (1)

Qualcuno potrebbe talvolta notare come non appaia manifesta la necessità di iniziare altri scavi quando quelli di Pompei procedono a rilento per ristrettezza di mezzi e così quelli del Foro romano, di Ostia e di altri luoghi. Non vi sono denari per trattenere gli oggetti di sommo pregio dall'esulare, non vi sono denari per impedire che i più bei palazzi di Roma, i più gloriosi monumenti della nostra Rinascenza divengano proprietà di Nazioni estere, non vi sono denari per pagare i debiti contratti nel riordinare le nostre pinacoteche (quelle di Napoli e di Milano informino) e volete che si trovino somme ingentissime per metter alla luce monumenti e città che sono più al sicuro nelle viscere della terra che non in aperta campagna! Poichè qui si tratta di diecine, forse di centinaia di milioni, che lo Stato non può dare e che il chiedere alla liberalità privata sarebbe forse un pò ingenuo. Con tutto ciò io non sono contrario all' idea sostenuta dal Conti e da altri chiari ingegni, di formare una società nazionale coi contributi del Sovrano, del Governo e di tutti coloro che intendono come il dovere delle classi dirigenti sia quello di incoraggiare quanto può accrescere il patrimonio artistico e scientifico della Nazione; no, ho troppo rispetto per le nobili iniziative e troppo amore alla bellezza, per non essere tra i primi a plaudire e a concorrere se quelle voci autorevoli troveranno nel Paese un'eco profonda, ma... di questo appunto dubito.

GUIDO CAGNOLA.

(1) E chissà che fra breve il buon pubblico italiano non sia stupito nell'apprendere che un altro oggetto veramente di *sommo pregio* e di non piccola mole ha varcato il confine? Le mie informazioni sono troppo indeterminate perchè possa parlarne oggi, ma il fatto ahimè, è vero!

Domodossola. — Scoperta di affreschi della scuola pregiottesca.

Furono scoperti, in una remota cappella semi-sepolta nelle alluvioni dell'Oliana presso Domodossola, alcuni pregevolissimi affreschi della scuola pregiottesca. Si sta restaurando la cappella. L'ispettore dei monumenti ha provveduto alla conservazione di questi cimelî dell'arte medioevale.

Per la Storia d'un quadro
attribuito a Jacopo de Barbarj

Da più anni si parla di un quadro importante, acquistato per la Galleria di Napoli, il quale, portando la firma dell'enigmatico Jacopo de Barbarj, dovrebbe, dicesi, distruggere per sempre tutti i dubbi ed errori dovuti a questo nome. Mentre se ne scrisse già quattro anni or sono nella Rivista *Napoli nobilissima* (XII, 2), il dipinto non fu fatto *pubblici juris* per mezzo di riproduzioni.

Per la prima volta se ne pubblicò una nitida eliotipia nell'*Arte* del 1903 (VI, pag. 95), accompagnata da poche parole di Adolfo Venturi che spiegò l' importanza del quadro per la biografia dell'artista non ancora ben conosciuto.

Sopra un cartellino si legge:

JACO . BAR . VIGEN / NIS. P. 1495

che non potrebbe significare altro che *Jacopo de' Barbarj, d'anni venti l'ha dipinto nel 1495.*

L' antica teoria che assegnava l' anno 1440 o 1450 incirca alla nascita del pittore sarebbe dunque da abbandonarsi per quest'iscrizione che indicherebbe l'anno 1475 come la data vera di tale avvenimento.

Già il Ricci parlando in questa *Rassegna* (III, pag. 75) del quadro di Napoli, aveva emesso qualche dubbio che fosse veramente opera del Barbarj; argomenti decisivi contro quest'ipotesi produsse poi il Bode in una notizia succinta della *Kunst Chronik* di Lipsia (anno XIV, N. 32).

Come mai poteva accordarsi la firma citata col documento del 1511 — pubblicato più di cinquant'anni fa dal Conte de Laborde — da cui risultava che Margherita d'Austria, reggente dei Paesi Bassi, assegnava a Jacopo una pensione vista la sua debolezza e la sua vecchia età? Si può parlare così di un uomo che nel 1511 contava trentasei anni, supposta l'autenticità della firma del quadro?

Ritratto di Luca Pacioli - R. Pinacoteca di Napoli. *Fot. Anderson.*

Non c'è dubbio possibile: se il documento dice il vero, l'iscrizione è male interpretata o del tutto falsa. Su questo punto getteranno forse un po' di luce alcune notiziette inedite che trovai fra le carte d'Urbino dell'Archivio di Stato di Firenze.

Ma prima di comunicarle bisogna ne citi un'altra, che per l'epoca le precede e che si trova non solo edita, ma stampata nelle note con cui Gaetano Milanesi arricchì la classica sua edizione delle *Vite del Vasari* (II, pag. 498, N. 2). L' illustratore di cose urbinati ed uno dei primi scienziati del cinquecento, il Baldi, in una sua opera — *Vite de' Matematici* — che per molto tempo rimase inedita e soltanto nei nostri tempi fu data alle

stampe (1), parlando di Fra Luca Pacioli, dice: « Nè vi fu pittore scultore e architetto de' suoi tempi che seco non contrahesse strettissima amicitia: fra quali vi fu Pietro de' Franceschi suo compatriota, pittore eccellentissimo e prospettiuo, di mano di cui si conserva ne la Guardaroba de' nostri serenissimi Principi in Urbino il ritratto al naturale d'esso Frate Luca col suo libro avanti de la *Somma dj aritmetica* et alcuni corpi regolari finti di cristallo appesi in alto, ne quali e da le linee e da' lumi e da l'ombre si scopre quanto Pietro fosse intendente ne la sua professione ».

La riproduzione che diamo qui, ci rende certi che il quadro visto dal Baldi verso la fine del cinquecento nella Guardaroba d'Urbino, non può essere altro che quel quadro della Galleria di Napoli. È vero che egli non accenna ad un secondo personaggio, che però si trovò sul quadro d'Urbino, come si può provare per altre due descrizioni.

La prima di queste è tolta dall'inventario, che dopo la morte dell'ultimo Duca d'Urbino fu subito steso nei mesi di Giugno e Luglio del 1631 (2). In quest'inventario che disgraziatamente quanto ai nomi degli artisti è quasi sempre muto, il nostro quadro è descritto sotto il n. 24 e con queste parole: « Vn ritratto di un frate di S. Berardino con un giouene apresso uestito di peliccia all'antica segnato al basso. Diuo Principi Guido in Tauola ».

Quando poco tempo dopo gli oggetti più preziosi dell'eredità roveresca furono incassati per essere mandati a Firenze — dove, com'è risaputo, si trovò l'unica erede della casa illustre, Vittoria della Rovere, Gran Duchessa di Toscana — il ritratto del Pacioli fu messo nella cassa numero 213 (insieme con un ritratto della Duchessa Leonora) e venne descritto come segue: « Vn Frate, che si dice sia il ritratto di Fra Luca dal Borgo, che non si sa di chi sia mano in tauola, che insegna Euclide al Duca Guido, della Guardaroba d'Urbino ».

Un'altra volta il quadro venne menzionato e fu in occasione della « revisione della Guardaroba della Ser.ma Gran Duchessa », fatta da Bastiano Venturi nel 1654 (3). Il N. 20 era « un quadro in tauola. Un Frate di S. Francesco con altra figura del Ghirlandaio ». (!) Con altri quadri urbinati fu destinato « alla Camera di S. A. », come si rivela da una lista contenuta nel medesimo volume: « N. 25 Vn quadro in tauola alto braccia $1\frac{2}{3}$, largo 2 (4) di vn Frate che insegna matematica. Del Ghirlandaio ò di Luca Signorelli ».

Che cosa sia avvenuto del quadro che nel seicento, come si vede, apparteneva alla Gran Duchessa Vittoria, non saprei indicare. Rimane a spiegarsi quando fu tolto da Firenze e per quali vicende venne a Bitonto, donde fu acquistato per la Galleria di Napoli.

Che il quadro attribuito al Barbarj, e il quadro della Guardaroba di Urbino siano uno e il medesimo, mi pare provato senza dubbio per le differenti descrizioni pubblicate qui sopra. Se ne rileva che l'iscrizione che vi si legge ora, anteriormente o non vi fu o fu trascurata dagli autori degli inventari; che invece vi si trovò un'iscrizione recante il nome del Principe Guido, scolaro, come si sà del dotto Frate che dedicò la celebre sua *Summa d'Aritmetica* per l'appunto a questo Duca.

Un'esatta critica dell'iscrizione, fatta sul quadro medesimo, chiarirà questo problema.

Ora giustamente si potrà opporre che il giovane accanto a Fra Luca non pare rechi le sembianze del Duca Guidobaldo di cui abbiamo il ritratto autentico alla Galleria del Palazzo Pitti. Vi porta, è vero, ancora l'indicazione di *ignoto*, benchè qualche anno fa un dotto francese rivelasse il nome della persona riprodottavi (1). Si allude al quadro N. 195, attribuito nella Galleria (senza fondamento) al Francia e che, sia detto di passaggio, formava il paio col ritratto della Duchessa Elisabetta conservato ora nella Tribuna degli Uffizi (2).

Però prima di condannare quel che viene provato dall'antica iscrizione, bisogna ricordare che fra l'uno e l'altro quadro corrono dieci e forse più anni. Guidobaldo, ritenuto negli anni giovanili bellissimo, fu consumato presto da quella terribile malattia, che nel fior degli anni lo condusse alla tomba. L'aspetto tanto differente dell'uomo maturo da quel che era stato l'adolescente e di più la differenza degli artisti potrebbe spiegare il fatto incontestabile che il viso che si scorge nel quadro di Napoli non rassomiglia alla fisionomia del quadro di di Firenze.

Ma non credo che questo nuovo problema si possa seriamente opporre alla tesi che mi ero proposto di provare: che il nuovo quadro di Napoli si trovasse anticamente a Urbino. Provato questo, le investigazioni sull'autore probabile dell'opera interessantissima possono ricominciare su una base nuova.

GEORG GRONAU.

(1) Vedi *Bullettino di Bibliografia e di Storia delle Scienze matematiche e fisiche*, pubbl. da B. Buoncompagni t. XII (1879) p. 421-599.

(2) Archivio di Stato di Firenze. Carte d'Urbino Cl. II, Div. A, Fas. III.

(3) Archivio citato - Guardaroba, Filza 674.

(4) Corrispondenti a m. 1 × 1,20 incirca.

(1) L. Delaruelle nell'*Arte*, III, pag. 147 e segg.

(2) Auguriamoci che nel riordinamento delle Gallerie Fiorentine i due quadri vengano riuniti.

Scoperte e primizie artistiche

Fra le molte tavole da altare di ignoti autori sparse nel territorio senese, una fra le più interessanti è il trittico, piuttosto annerito, rappresentante la Natività di Cristo fra S. Agostino e S. Galgano, che trovasi nella chiesa di S. Agostino in Asciano, e del quale diamo qui, per la prima volta, una illustrazione. L'opera di cui si tratta è menzionata nell'inventario ufficiale siccome opera di Giovanni d'Asciano o di Domenico di Bartolo. Tralasciando per ora la prima di queste attribuzioni, passiamo alla seconda; un breve studio del dipinto lo rivela siccome un lavoro, non della scuola di Taddeo o di Domenico, ma del Sassetta, ciò che appare in varî dettagli della parte centrale e più particolarmente negli angeli volanti. La caratteristica figura di San Galgano poi, richiama alla

mente il più grande dei discepoli del Sassetta, Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, così che potrebbe facilmente essere da un principiante scambiata per un'opera genuina di quel maestro, a cagione dei dettagli morfologici, del tipo così nettamente individualizzato, e del colorito. La congettura del Cavalcaselle, il solo critico che abbia menzionato il dipinto, che esso sia dovuto all'artista poco noto Giovanni di Pietro, non manca di un certo plausibile fondamento. I pochi lavori di lui conosciuti, sebbene non bastino a darci una conoscenza completa del suo stile, sembra abbiano alcune rassomiglianze con certe parti della tavola di Asciano. Giovanni, lo sappiamo da documenti, era un fratello del Vecchietta, il che milita in favore dell'attribuzione del Cavalcaselle, poichè è probabile che i due fratelli abbiano studiato e lavorato insieme; ciò spiegherebbe le analogie colla maniera del Sassetta, che noi troviamo in questo dipinto, ed in pari tempo le grandi somiglianze col Vecchietta nella figura di San Galgano. Noi non escludiamo la possibilità che il *Giovanni d'Asciano* menzionato nel catalogo fosse appunto questo Giovanni fratello del Vecchietta. Però ci accontentiamo di aver così richiamato l'attenzione degli studiosi dell'arte senese su questo quadro notevole e molto negletto.

LUCY OLCOTT.

La Natività di Cristo fra Sant'Agostino e San Galgano - Giovanni di Pietro (?) *Chiesa di Sant'Agostino in Asciano* *Fot. Burton.*

NECROLOGIE.

ALFREDO GOTTHOLD MAYER, si è spento a Berlino negli ultimi giorni dell'anno. Aveva intorno a sè una vera legione di ammiratori perchè era il tipo classico del tedesco studioso anche dell'arte straniera.

Gli italiani e i lombardi in particolar modo, gli debbono viva riconoscenza per i lunghi, severi e dotti studi fatti nella regione: tra i quali ricordiamo le ricerche sulla Certosa di Pavia, sulla scultura campionese e in genere sull'arte lombarda del Rinascimento.

La morte di **GUSTAVO LUDWIG** è un grave lutto anche per l'Italia, perchè lo studioso e paziente critico poteva dirsi veramente italiano di elezione, come provano molti suoi scritti.

Il Ludwig era nato ad Assia-Darmstadt e aveva presa la laurea in medicina, forse attratto dalla fama e dall'esempio dello zio, il celebre fisiologo Carlo Lodovico Ludwig, dell'Università di Lipsia.

Dalla sua patria il Ludwig passò primamente in Inghilterra, dove esercitò la medicina: potè allora dedicarsi ai suoi prediletti studi d'arte ai quali si appassionò anche più in seguito, quando si stabiliva a Venezia nel 1897.

Era un frequentatore assiduo dell'Archivio di Stato, di cui conosceva ormai tutti i segreti, che gli rivelarono preziose notizie sulla tecnica dei varii pittori veneziani.

In questi ultimi anni il Ludwig si dedicò a lavori di particolare interesse per la scuola veneta.

Dopo lo studio su Vittore Carpaccio (1897) illustrò, col Paoletti, nel 1899, i Vivarini; poi, nel 1901, narrò le vicende delle spedizioni dei quadri veneziani a Vienna del 1816 al 1838 e nel 1902 pubblicò due notevoli studi su Bonifacio de' Pitati da Verona, e su Antonello da Messina. Finalmente nel 1903 presentò copiose notizie di pittori veneziani sotto il titolo *Contributo archivistico alla storia della pittura veneziana;* e col Bode illustrò un quadro di Bellini già a S. Andrea di Murano. Finalmente, col Molmenti, diè in luce la bella edizione *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule à Venise.*

L'*Istituto Germanico* per la storia dell'arte, fondato da pochi anni a Firenze, l'aveva a Venezia suo rappresentante e collaboratore.

Venezia. — Un quadro del Tintoretto incendiato.

Nel palazzo del conte Giulio Balbi-Valier a Venezia si è sviluppato, recentemente, un incendio. Andarono distrutti in parte i mobili di una ricca stanza. Ma la disgrazia maggiore colpì un ritratto di Francesco Contarini, dipinto da Jacopo Tintoretto, un'opera veramente pregevole e di grande valore. Il fuoco distrusse in gran parte la tela lasciando però intatta la testa.

VARIETÀ.

Un camino collo stemma dei Brebbia già in Milano nel convento di Santa Maria della Pace.

Un avveduto industriale si è in questi ultimi tempi reso acquisitore di un grandioso camino in pietra calcare, ma scolpito con certa ricchezza, e delle dimensioni di ben m. 2.69 di larghezza per un'altezza di poco inferiore, che trovavasi a metà sepolto ed in grave stato di deperimento, in altro dei locali di pertinenza della soppressa chiesa di Santa Maria della Pace.

Camino del secolo XVI, già in Milano nel Convento di S. Maria della Pace.

E poichè quel lavoro scultorio, non privo indubbiamente di pregi, desta, ora che fu ripulito, le cupidigie di qualche buongustaio e potrebbe anche venir appetito pel Museo municipale nel Castello sforzesco, non sarà male se ne discorra qui brevemente, se non altro a mero titolo di curiosità.

Che quel camino intanto appartenesse al convento di Santa Maria della Pace stanno a dimostrarlo, non solo i due grandi angeli che ne sorreggono a guisa di cariatidi i lati e aventi al disopra della testa cartocci a volute, quali amava riprodurre il Pellegrini ai tempi di S. Carlo, ma altresì i cinque scomparti della parte anteriore del frontale e gli altri due posti ai lati, con accurate scene scolpite riferibili alla vita della Vergine.

Sono quadretti delle dimensioni di circa 30 centim. di larghezza per un'altezza di centim. 24, separati gli uni dagli altri da fogliami ornamentali coi soggetti della Presentazione al tempio sul fianco sinistro, cui tengono dietro, in ordine progressivo, sulla fronte l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività, la chiamata dei pastori a mezzo degli angeli, la Adorazione dei Magi e infine, nello scomparto del lato destro, la Morte della Vergine.

Siamo dunque di fronte ad un camino decorato esclusivamente con simboli e scene di carattere religioso, quale poteva addirsi ad una sala conventuale, e il carattere stilistico delle scolture, nonchè le linee architettoniche colle lesene a duplici mensole nell'architrave, sì spesso usate dal Seregni, e coi ben noti capitelli dai pulvini a volute sorretti dagli angeli dei due piedritti, tradiscono manifestamente un' opera milanese della seconda metà del XVI secolo.

I sette bassorilievi rettangolari cogli indicati soggetti di storia sacra, appaiono diligentemente eseguiti e la loro composizione è armonica e buona, senza però che si possa vedere in essi la perizia di scalpello del Busti e dei suoi allievi. Certo sono dovuti ad un valente e coscienzioso artista ed anzi la grande affinità che v'ha tra gli angeli laterali, dalle lunghe vesti ricoprenti l'intera persona all'infuori delle braccia conserte al petto in atto di devozione e delle gambe che si protendono innanzi, e i due angeli che lo scultore Bartolomeo de Lazzate effigiò nel monumento in Duomo all'arcivescovo Alessandro Archinti, nel 1559 (1), darebbe agio ad ascrivere a questo poco noto artista della Fabbrica del Duomo anche l'esecuzione di questo monumentale camino poco dopo la metà del XVI secolo.

A quell'epoca erano in fiore sì il Seregni che il Pellegrini, di cui ravvisiamo chiari segni nell'ossatura e nel disegno generale del camino in questione, e che si tratti in esso di opera della seconda metà del XVI sec. ce lo confermerebbe anche lo stemma ovale che scorgesi delineato nel basamento dell'angolo di destra, colla banda e la sbarra incrociantisi a guisa di croce di Sant'Andrea e le lettere *B* ed *R*.

È la ben nota insegna araldica della patrizia famiglia dei Brebbia, successi ai Missaglia armaiuoli del Ducato e possidenti a Pioltello presso Cernusco, di cui un Gerolamo fu decurione della città nel 1531, e un antecessore, Giovan Francesco Brebbia, sposo a Cecilia Lanzone, lasciò il suo sepolcro l'anno 1521 nella chiesa di San Satiro (FORCELLA, *Iscrizioni milanesi,* I, 716).

Non sono però riferibili a quest'ultimo, come appar tosto, le iniziali di *I. F.* che leggonsi di fianco allo stemma suddescritto, ma sibbene di suoi discendenti coll' egual nome di Giovanni della seconda metà per l'appunto del XVI secolo, fra cui un Giovan Brebbia del 1560 e un Giovan Francesco Brebbia che viveva ancora nel 1592, come risulta all'Archivio civico, per certo atto di retrovendita risguardante la Parrocchia di Santo Stefano in Borgogna.

È dunque ad uno di questi ultimi che va ascritta l'ordinazione del lavoro, ed in linea d'arte si hanno così dati più che sufficienti per la constatazione dell'epoca di apparizione del camino suddescritto, che non è per sè dei migliori che si conoscano fra di noi, ma sarebbe bene avesse a trovar posto nelle collezioni archeologiche della nostra città, anzichè andar disperso altrove.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

(1) Vedesi tuttora nella Cappella di Santa Caterina da Siena, e di quel sepolcreto si ha notizia nel vol. IV degli *Annali,* sotto la data del 29 Maggio, come segue:
« conceditur licentia magistro Baldassare de Lazate lapicidae ipsius fabricae quod possit ire ad faciendum dictum sepulchrum expensis praefati domini Alexandri ».

Gli abbonamenti alla *Rassegna d' Arte* si ricevono in tutti gli uffici Postali del Regno.

Bibliografia

= *Documents de sculpture française du Moyen-âge* par **Messieurs Paul Vitry** et **Gaston Brière** *(Compte-rendu).*

Les *Documents de sculpture francaise du Moyen-âge* que viennent de faire paraître M. M. Paul Vitry et Gaston Brière sont destinés à rendre les plus grands services, non seulement à ceux qui veulent étudier l'art français, mais à ceux qui veulent connaître les relations qui ont existé au Moyen-âge entre la France et les nations voisines, l'Italie notamment.

Nous avons déjà eu le plaisir de signaler aux lecteurs de la *Rassegna d'Arte* le *Michel Colombe* de M. Paul Vitry. M. Paul Vitry s'est fait une spécialité de l'étude de la sculpture française et nul plus que lui n'était mieux désigné pour choisir les plus importants morceaux de la sculpture française et pour les classer selon une rigoureuse chronologie. Ce nouvel ouvrage, qui comprend la reproduction d'un millier de sculptures, est l'œuvre d'un artiste et d'un savant.

Il sera particulièrement apprécié en Italie, qui est le seul pays du monde moderne on la sculpture ait eu autant d'importance qu'en France. Dans l'histoire de l'art au Moyen-âge et notamment dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture, s'il est une vérité aujourd'hui incontestable et sur laquelle tous les travaux récents sont d'accord, c'est l'extraordinaire supériorité de l'art français du XIII siècle. C'est la France qui, à l'époque de St. Louis, résume la première toutes les recherches de l'art chrétien et dans la Cathédrale gothique nous en offre le plus merveilleux épanouissement. Tributaire de l'art italien et de l'art byzantin, à son tour elle crée un art qui servira à l'éducation de tous les peuples. Tout l'art gothique italien, et je ne parle pas des monuments tels que San Galgano ou Fossanova, qui sont des copies de monuments français, mais tous les monuments gothiques de l'Italie, même ceux que le génie italien transforme et adapte à ses goûts et à ses traditions, tels que les Dômes de Milan, de Sienne, d'Orvieto, de Florence, tels que la façade de S. Marc, ont leur origine dans l'art français.

Quant à la sculpture, l'influence est plus considérable encore et tous les points de contact sont loin d'être déterminés. J'ai posé la thèse générale de cette influence dans mon livre sur la *sculpture florentine*, en indiquant sommairement les nombreux points de ressemblance. L'absence de documents établissant l'influence des artistes français sur les artistes italiens fait hésiter quelques écrivains, notamment ceux qui s'en tiennent trop rigoureusement à l'enseignement de l'Ecole des Chartes, et ne veulent accepter d'autres preuves que celles qui résultent des documents écrits. Mais à défaut de documents écrits, les preuves artistiques se multiplient et le nouveau livre de M. Paul Vitry sera une œuvre des plus précieuses qui montrera quelles étroites relations unirent, au Moyen-âge, pendant plus de trois siècles, l'art français et l'art italien. MARCEL REYMOND.

= *Giovanni da Riolo e Giovanni da Oriolo.* Nella Mostra d'arte sacra, fatta a Ravenna l'anno passato, richiamò assai l'attenzione degli studiosi una tavola con la *Madonna e il bambino* segnata *Johannes de Riolo.* Fu confrontata con altra, che si trova in Londra, segnata *Johannes de Oriolo* e fu da diversi notato come si trattasse d'un caso d'omonimia e non d'uno stesso autore. Il signor **Giacomo Mazzotti,** a confermare l'evidente osservazione della critica, scrisse nel *Marzocco* del 20 novembre 1904 che non si era badato come il nome *Riolo* essendo diverso da *Oriolo* non poteva trattarsi di vera omonimia e nemmeno di concittadinanza, alludendosi, col nome *Riolo,* al castello a monte di Castel Bolognese e col nome *Oriolo* al castello sui colli presso Faenza. Insisteva sul fatto che la critica aveva fatto male a non tenere conto di ciò. Ora il prof. **Achille Calzi** ha provato nel *Piccolo* di Faenza del 4 dicembre 1904, che il *Riolo* di Castel Bolognese è stato variamente chiamato in carte e storie e cronache *Riolo* e *Oriolo.* Dopo ciò non rimane che riconoscere come la differenza dei due pittori sia stata meglio determinata dalla critica che dalla topografia, la quale in questo caso non risolve il problema.

= Il *Repertorium* (XXVII, 5) pubblica un singolare articolo intorno alla *Mostra di Siena,* dovuto al dott. **Paul Schubring,** e diciamo *singolare* perchè vi si afferma che, nelle cinque statue di legno della chiesa di S. Martino, si scorge il lavoro di due mani diverse; perchè vi si suppone, senza nessun'opera sicura per un confronto, che la Madonna può essere di Giovanni Francesco da Imola; perchè si dà il *S. Giorgio* — detto prima di Salvanello ed oggi riconosciuto per opera di Sano di Pietro dall'Olcott, dal Perkins, dal Berenson e da altri — nientemeno per un'opera dell'Italia settentrionale e forse di colui che fece i trionfi nel mobile assegnato negli Uffici a Matteo de' Pasti; perchè della Madonna senese sul fare di Jacopo della Quercia, se non sua, con la luna falcata, si dice, che « deve essere stata fatta da un modello italiano o spagnuolo nel seicento » mentre la luna, col piede sovrapposto, fu aggiunta quando la si sconciò di nuovo diversi anni or sono, ecc. Ma poi il dott. Schubring se la prende col catalogo ufficiale che attribuisce un *S. Giovanni* in terracotta al Cozzarelli e una *Maddalena,* pure in terra cotta, a Neroccio, sproposito enorme — dice lui — per la semplicissima ragione ch'ei crede che l'uno e l'altro derivino dal *Presepio* dell'Osservanza, del Cozzarelli. Come fa presto un'opinione dello Schubring a diventare un fatto compiuto! Ora è da sapere che la Maddalena proviene invece da *S. Spirito* dove faceva riscontro a un *S. Gerolamo* — che vi si vede ancora — ai lati d'un crocifisso, e quindi non ha nulla a che fare col *Presepio* dell'Osservanza, e può benissimo essere, com'è infatti, d'artista differente! Se lo Schubring scrivesse serenamente tutto questo per esercizio, diremo così *contemplativo,* si scuserebbe; ma che egli dica quelle cose per rimproverare agli altri di non conoscere l'arte senese e di non aver avuto simili strabilianti idee, è un fatto tra allegro e malinconico: allegro in sè stesso, malinconico per esser bandito da un periodico autorevole come il *Repertorium.*

= *Il Bulletin de l'Art* del 24 dicembre 1904, ha una interessante corrispondenza di **M. Henri Bouchot** in cui, a proposito di un libro pubblicato ultimamente a Parigi dal Conte Durieu, sul *Libro d'ore di Chantilly,* egli sostiene che l'autore di quelle magnifiche miniature sarebbe Jacques Cone, artista celebre ai suoi tempi quanto versatile, poichè dipingeva, scolpiva ed era pure architetto, tantochè venne nel 1399 chiamato da Parigi, dove risiedeva, a Milano per la fabbrica del Duomo. Ed il Cone sarebbe poi un van Eyck, forse padre dei notissimi dipintori, giacchè, dice il Bouchot, Cone o Coene è la traduzione letterale in vecchio francese di Eyck *(coin,* cantuccio, angolo). Ed è anche probabile che lo stesso artista fosse pure l'autore delle *Ore di Torino* miseramente perite nell'incendio della biblioteca di questa città.

= *L'Arte,* Fasc. X. **O. Sirèn**, nel suo articolo *Di alcuni pittori fiorentini,* passa in rassegna alcuni artisti poco noti che fiorirono nei primordj del Quattrocento, citandone opere per la maggior parte non prima esaminate. I maestri sono Lorenzo di Nicolò, Andrea di Giusto, Bicci di Lorenzo e due altri, sin qui innominati, e che l'A. chiama l'uno « Il Maestro del bambino vispo » « Compagno di Bicci » l'altro. Egli, attribuisce a quest'ultimo una tavola con due santi in S. Miniato al Tedesco che il Berenson ascrisse, nel fascicolo di gennaio della *Rassegna,* a Francesco Rosselli. Interessante uno studio di **Pietro D'Achiardi** su *alcune opere di scoltura in legno* in cui esamina dei bellissimi prodotti di tale arte, Pisana e Senese, nel XIII e nei primi del XIV sec., che si conservano nei nostri Musei, in quelli di Parigi e di Berlino. Nella *Miscellanea* **P. d'Ancona** scrive sulle *miniature all'esposizione di Siena* e **A. Moschetti** sull'autore del *monumento di Enrico Scrovegni* che egli crede sia Andreolo de Santi da Venezia, che nel 1351 iniziò la tomba di Jacopo da Carrara pure a Padova. Ne riparleremo.

= **Pietro Toesca** nel *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano* n. 25 illustra dottamente le *Reliquie d'arte della Badia di S. Vincenzo al Volturno,* affreschi, intagli, miniature. L'acuto studio del Toesca è accompagnato da numerose e belle tavole.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano
Caratteri appositamente fusi dalla Ditta NEBIOLO & C. - Torino - Milano - Genova.

Chieti. — Un'Esposizione di antica arte abruzzese.

Nella primavera di quest'anno si terrà in Chieti una esposizione di antica arte Abruzzese, che conterrà specialmente oggetti di oreficeria, di ceramica artistica, di metallo lavorato, trine e merletti. La circolare del Comitato suona così: « L'arte del nostro Abruzzo dal Medio Evo al Rinascimento e anche più oltre, è assai meglio conosciuta fuori la regione e fuori la nazione che in Italia e negli Abruzzi. Delle opere d'oro e d'argento e di metallo meno nobile prodotte dai nostri orafi e dalle loro scuole; delle opere di ceramica, illustri nel tesoro dell'arte nazionale; dei merletti nostrani si hanno notizie, studi, cataloghi che formano ormai una letteratura ed è di decoro per la nostra terra che queste opere di bellezza sparse per i nostri comuni e altrove siano raccolte ed esposte all'ammirazione dei conterranei e allo studio dei dotti in un luogo della terra stessa ».

Montecassino. — Per la cripta della Badia.

Nella cancelleria apostolica a Roma il comitato esecutivo della Commissione internazionale per la celebre cripta di Montecassino tenne la sua prima adunanza sotto la presidenza del padre Lorenzo Janssens.

Si prese atto della nomina dei monsignori Tiberghen, canonico lateranense (per la Francia) e Minana, rettore del Collegio spagnolo (per la Spagna). I rappresentanti per gli altri paesi sono i seguenti: Monsignor Pezzani e il comm. O. Marucchi (Italia). p. Janssens, (Belgio) dott. Brom, direttore dell'Istituto storico olandese (Olanda), don Netzhammer, rettore del Collegio greco (Svizzera), vescovo Fraknoi, direttore dell'Istituto storico ungherese (Ungheria), dott. Dengel (Austria), conte Voltolini (Germania); per le rappresentanze degli altri paesi sarà fra breve provveduto.

Venne anche deciso di pubblicare un opuscolo sulla celebre Badia, in varie lingue e riccamente illustrato, e di tenere due conferenze sullo stesso argomento in una delle più grandi sale di Roma. Una sarà tenuta in italiano dal comm. Orazio Marucchi, l'altra in francese dal P. Lorenzo Janssens.

Parigi. — Vendita di dipinti del Boucher.

Nello scorso dicembre sono stati venduti quattro dipinti del Boucher rappresentanti *Le stagioni* pel prezzo di 360 mila franchi: essi provenivano dalla successione di M.me Ridgeway, che ne aveva venduti, poco prima di morire, altri quattro per 575 mila fr. Gli otto pezzi erano stati da lei pagati, nel 1848, 17 mila franchi!

Parigi. — Le firme dei primitivi francesi.

Continuando le sue ricerche sulle firme dei primitivi francesi il signor F. de Mély ha comunicato alla seduta degli Antiquarii di Francia, che tiene le sue adunanze al Louvre, una serie di nuovi documenti riguardanti circa cinquecento opere.

Del XII e del XIII egli ha riconosciute 81 firme francesi: 29 appartengono ad architetti, 2 a ceramisti e vetrai, 2 a fonditori, 9 a orafi, 5 a pittori e 34 a scultori.

Tali firme sono oggetto di particolare interesse nelle chiese. Il de Mély ha trovato ad Amiens i nomi di Robert de Luzarches, di Thomas de Cormont, di Régnault: ad Arles quello di Poncins nelle chiese di Saint-Honoré e di Saint-Trophime: a Autry-Issard, nell'Allier, quello dello scultore Natalis. A Autun Gislebertus scolpisce e firma il timpano dell'inferno di Saint-Lazare che le cronache attribuivano a un monaco chiamato Martinus, a Bourges Girauldus firma la porta di Saint-Ursin.

A Châlons-sur-Marne è identificato l'architetto Michel li Papelarz: a Chartres si legge (Clocher-Vieux) il nome dell'architetto Karman, con la data del 1164, mentre Rogerus firma le statue della facciata reale e Robinus quelle della facciata settentrionale: a Châtillons-sur-Indre si legge il nome dello scultore Petrus Jaintor; a Clermont-Ferrand quello dell'architetto Jean des Champs: a Etretat quello dell'architetto Michel Gosse.

Altri nomi. Al Puy Gauzfredus, Petrus e Piso: a Limoges Petrus Dantena; a Notre-Dame di Parigi Jehan de Chelles: a Reims Jehan d'Orbais, Jehan Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons, Robert de Coucy, Hugues Libergier; a Rouen l'architetto Durand e il vetraio Clément: a Saint-Benoit-sur-Loire, Umbertus; a Saint-Pierre-le-Moutier, Giraldus, Ursus e Vivencius: a Saint-Revérien, Robertus; a Tersannes, Petrus: a Toulouse, finalmente, Gilabertus. E altri, altri ancora.

Queste ricerche, di somma importanza per l'identificazione dei monumenti, danno l'ultimo colpo alla leggenda che gli artisti francesi del medioevo amassero serbare l'anonimo. Colpa è dei tempi nostri l'averli trascurati e dimenticati.

Parigi. — Vendita.

A Parigi ha avuto luogo la vendita di una raccolta di libri antichi e di manoscritti appartenente a M. H. Beraldi. Fra i manoscritti ve ne eran alcuni ornati di belle miniature.

Londra. — Vendite.

Il giorno 28 di gennaio doveva aver luogo a Londra una vendita molto importante a giudicare dal numero e dalla qualità dei quadri messi all'incanto dalla ben nota ditta Lawrie. Fra le pitture italiane notiamo: una Madonna con angioli di F. da Rimini, un S. Francesco del Francia, un ritratto del Franciabigio, una Vergine del Perugino, poi altre opere del Moroni, di Paolo Veronese, di Giambellino, del Bronzino, del Pordenone, di Giulio Campi. Questi i nomi del catalogo: non si garantisce l'autenticità dei battesimi. Rembrandt, Ruysdäel, Metzu, Cuyp, Konink, de Cuyper fra gli Olandesi sono rappresentati, come pure il Van Dyck ed il Rubens. La scuola inglese, tanto ricercata, e di cui i quadri raggiungono ora prezzi tanto elevati è pure largamente rappresentata, mentre della francese troviamo il ritratto di Enrico II del Clouet, già esposto alla mostra dei primitivi francesi nel Louvre.

Londra. — Disegni del XVI secolo di edifici romani.

Nel *Sloane Museum di Lincoln's-inn-fields* si conservano interessanti disegni del decimosesto secolo, che raffigurano edifici romani. La raccolta è attribuita, ma non in modo certo, ad Andreas Coner.

Ora gli editori Macmillan provvedono alla loro pubblicazione, che gioverà senza dubbio per nuove ricerche e per rendere partecipi al dibattito anche gli studiosi non in grado di recarsi a vedere gli originali.

Il commento alla pubblicazione è dettato dal signor F. Ashby della scuola inglese di Roma.

Madrid — Il Museo del Prado.

Leggiamo nel *Bulletin de l'art* che il nuovo conservatore di questo museo ha voluto riordinarlo attenendosi a criteri puramente cronologici, ma senza riuscire nel suo intento, e questo perchè le collezioni formate da alcuni dei sovrani spagnoli, quando la Spagna possedeva mezzo il mondo e non continuate poi, sebbene ricchissime di veri capolavori, hanno però grandi lacune e quindi male si prestano a tale riordinamento.

Budapest. — Il nuovo Museo.

Nel prossimo mese di aprile i quadri di autori antichi, che si trovano ora nel Palazzo dell'Accademia, verranno trasportati nel nuovo Museo nazionale dove si stanno appunto preparando i locali di cui le pareti avranno una tinta verdognola e rosso scuro. Il trasporto delle pitture durerà parecchio.

New-York. — Il nuovo direttore del Museo.

Il successore del Conte di Cesnola nella carica di direttore del Museo Metropolitano è il ricchissimo M. Pierpont Morgan, ben noto in Italia pel suo munifico dono del piviale di Ascoli Piceno. Certamente a quel fortunato Istituto non mancheranno mai i fondi per gli acquisti!

Bagdad. — Un'antichissima statua di marmo d'un re babilonese.

L'università di Chicago aveva organizzato una spedizione, *l'Esploration Fund*, perchè procedesse a scavi presso Bagdad.

Quella spedizione ha messo in luce una statua in marmo, che si ritiene la più antica di quante finora si conoscono. Il direttore della spedizione ha steso un rapporto particolareggiato della scoperta. Le figurazioni geroglifiche delle braccia indicano che si tratta di Da-Udu re di Udu, antico nome della città babilonese di Bismya. La statua fu trovata spezzata in frammenti sparsi a qualche metro di distanza l'uno dall'altro, alla profondità di circa quattro metri.

Il nome di Da-Udu era finora ignoto nella dinastia babilonese

Assortimento
Ricchissimo
di Caratteri
e Fregi
Ultima Novità.

P. Albé & Figlio

Premiata Fonderia Tipografica

Milano
Corso Vigentina N. 50-52

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°

di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7

Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

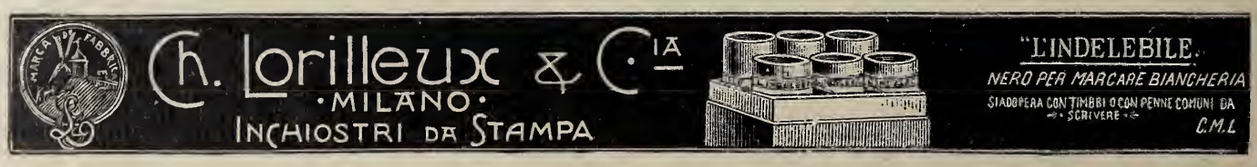
Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA



La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

E.W. Forbes.

Anno V. - N. 3 Milano: Marzo 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

CARLO GAMBA: Paolo Morando detto il Cavazzola *(con undici incisioni)*. — C. DE FABRICZY: Un'opera di cesello tedesco a Padova *(con una incisione)*. — Ritratto attribuito a Velasquez *(con una incisione)*. — BERNHARD BERENSON: Una Annunciazione del Pesellino *(con due incisioni)*. — FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: Il Maestro della pala sforzesca *(con sei incisioni)*. — Bibliografia. — FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: Per una recensione. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Milano. — Vendite.

Nei primi giorni di febbraio ebbe luogo, presso l'Impresa Genolini, una vendita al pubblico incanto di oggetti d'arte e di quadri, appartenenti per la maggior parte al sig. A. Cantoni. Fra questi erano alcuni buoni dipinti: un bel Presepio di Defendente Ferrari, venduto al sig. Borgogna di Vercelli per L. 2500, una Madonna in adorazione del Bambino di Galeazzo Campi, firmata e datata 1511, un'altra Madonna, non molto piacente, ma autentica di Bernardino dei Conti, un Cristo in croce non di Vittore Crivelli, come diceva il catalogo, una Vergine con Santi del Mansueti, piuttosto buona. Due graziosissime tavolettte di Gaudenzio Ferrari andarono ad accrescere la importante collezione del Dottor Frizzoni, mentre un prezioso disegno del medesimo artista non trovò compratori.

Roma. — Dono reale al Museo delle terme.

Il Re ha fatto un prezioso regalo al Museo delle terme: si tratta di un torso acefalo di statua muliebre vestita di Chiton, che erasi rinvenuto negli scavi a Castel Porziano. Giudicando sul modo col quale lo scultore ha lavorato l'abito della statua, questa venne presunta come derivazione da originale greco del IV sec.

Roma. — Un'altra minaccia.

I palazzi romani sembrano destinati a entrare l'uno dopo l'altro nell'orbita della cronaca quotidiana dei vandalismi. Ora è la volta del palazzo Altemps situato in piazza S. Apollinare.

Questo palazzo è diventato proprietà della Chiesa per opera di Leone XIII, che l'acquistava con l'intento di adattarlo a seminario spagnuolo. La Chiesa avrebbe in questi ultimi tempi fatto pratiche per trasformare nel piano superiore il magnifico palazzo, adducendo a motivo delle trasformazioni la necessità di raccordo coi lavori per la strada che conduce al ponte Umberto I. Ma la verità sarebbe che si vogliono far quattrini con le statue del porticato che avrebbero già trovato l'acquistatore nella persona di un ricchissimo americano. Fra queste statue il solo *Ercole seduto* venne valutato centomila lire!

Perchè i passeggeri non abbiano ad avvertire l'esportazione delle statue il porticato verrebbe nascosto con una vetrata a cristalli opachi!

Ulteriori notizie in proposito, date dalla stampa della capitale, lascierebbero sperare che la minacciata spogliazione sia stata scongiurata. Confidiamo nell'azione vigile del Ministero.

Verona. — Nuove scoperte nel teatro Romano.

Nei lavori di scavo del teatro romano venne alla luce questa iscrizione: *Expecta - Domnabus - Junonibus - V. S. L. M.* Le ultime lettere sono l'abbreviazione del motto romano: *votum solvens libero munere:* in mezzo alla lapide è scolpito una patera libatoria.

Da precedenti analoghe scoperte in quegli scavi si può dedurre che si tratta di una lapide votiva alla Dea Giunone. Un'altra ne esiste nel Museo Maffeiano, il che fa credere che presso il teatro sorgesse un tempietto dedicato alla Dea Giunone. Furono pure rinvenuti frammenti di lapidi recanti i nomi di Caelia e Valeria, nomi di famiglie patrizie che figurano scolpiti anche sui palchetti del teatro.

In causa delle demolizioni, che si vanno eseguendo per gli scavi, verrà chiusa per sempre al pubblico l'antichissima chiesa di S. Libera, parte della quale è scavata nella viva roccia, e che risale ai primi tempi cristiani.

Perugia. — Un quadro danneggiato nella chiesa di S. Pietro.

Nella chiesa di S. Pietro che è monumento nazionale, il Ministero della Pubblica Istruzione faceva restaurare i quadri di grande importanza storica ed artistica che più richiedevano quell'opera di salvezza. Disgraziatamente però nel lavoro di restauro venne danneggiato, anzichè salvato, per imperizia e poca cautela, il gigantesco quadro situato sulla porta maggiore del tempio e rappresentante l'*Albero della Religione di S. Benedetto.* Si nutrono poche speranze di poter riparare a quel danno.

Chioggia. — Opere d'arte in cattive condizioni.

È urgente levare la voce contro i pericoli che minacciano a Chioggia importantissime opere d'arte.

Scrivono alla *Gazzetta di Venezia* che deplorevoli sono le condizioni della chiesetta di S. Martino (oratorio del quattrocento, bellissima architettura del periodo di transizione dal gotico veneziano al Rinascimento) quantunque quella chiesa sia stata compresa fra i monumenti nazionali. Alla facciata si addossa una casa volgarissima: la porta, anzichè sulla facciata s'apre su uno dei lati, rompendo un pilone che dalle arcate a tutto sesto correnti sotto il cornicione dovrebbe scendere fino al basamento. E di essa manca una scultura che doveva campeggiare nel vano del sesto acuto e che disegna sopra la porta una cornice veneta. E dei finestroni gotici che si aprivano nella facciata, nell'abside e nei lati della chiesa, uno solo attesta la bellezza e l'eleganza del vecchio oratorio.

Nell'interno i guasti sono maggiori. Il soffitto gotico di legno intagliato ed intarsiato esiste intatto sotto il volgare soffitto di calce più volgarmente dipinto; due pesantissimi altari barrocchi occupano il posto dove già i dittici o i trittici si aprivano come ali d'oro che volessero raccogliere l'orante nella beatitudine della fede; e dove si apriva il balcone dell'abside è addossato un altare della decadenza, in cui sono mal connesse e disordinatamente unite le varie parti di un polittico del Vivarini, che in bella armonia doveva splendere fra gli ori di un'âncona, ricordante la tradizione alemanna dei maestri muranesi.

Ma non è tutto qui. Nel campo attiguo si alza maestoso, e bello, come quasi tutte le opere del '400, il campanile del Duomo, ma lo si volle incappucciare con una cupola barrocca. Nella chiesa di S. Domenico un *San Paolo* del Carpaccio, l'ultima opera di questo sommo, è condannata alle differenti ingiurie della polvere e dello straccio del sagrestano. E nel soffitto dell'Oratorio dei *Rossi* (Santa Trinità) nascoste da una patina nera, si indovinano appena, incorniciate nell'oro, opere egregie di Palma il Giovane, del Vicentino, del Benfatti. Qualche testa luminosa, quella magnifica del *Vecchio Simeone* o qualche sorriso del *Divin Bambino* e della *Vergine* spiccano in tutto quel nero, quasi a protestare contro la vergognosa incuria degli uomini, ed a proclamare la gloria dell'artista creatore.

E ancora nel Museo del Seminario si possono osservare insieme e frammiste con conchiglie fossili e marche di fabbrica medaglie del rinascimento, finissimi cammei, monete greche e romane; così, fra i pesci disseccati, un pastorale antico ed altre opere in avorio e fra due uccellacci imbalsamati qualche secolo fa, si tiene coperta una pregevolissima ed interessante pila bizantina. Dai corali di pergamena in stile gotico ecclesiastico mirabilmente alluminati, furono strappati i frontispizi e le più importanti iniziali.

Arezzo. — Il rifacimento della facciata del Duomo.

Molti progressi hanno fatto i lavori di rifacimento della facciata del Duomo.

Tra le parti compiute sono anzitutto da notare gli architravi delle porte minori: inoltre vennero eseguiti e messi a posto parecchi stemmi di famiglie gentilizie e tutte le colonnine delle porte laterali.

Mentre si fanno questi lavori sul luogo, a Firenze, nel laboratorio Tosetti, sotto la direzione del cav. prof. Cassioli, si lavora intorno ad uno dei più bei lavori ornativi della facciata, cioè l'alto rilievo per la lunetta della porta laterale sinistra rappresentante la glorificazione della Madonna del Conforto. L'alto rilievo sperasi possa venire collocato a posto alla fine di febbraio o ai primi di marzo.

È già pronto il disegno per l'architrave della porta maggiore nel quale saranno scolpiti in alto rilievo i due busti di S. Francesco d'Assisi e di S. Romualdo e tre stemmi del S. P. Pio X, dello Stato, del Comune.

Benemerito dei restauri si è reso in modo speciale il presidente dell'Associazione della facciata del Duomo cavalier Sante Occhini, il quale ha offerto altre lire mille per la detta opera d'arte.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Marzo 1905 N. 3

Paolo Morando
detto il Cavazzola

La terra di Verona, attraverso le cui magre colline moreniche passa violentemente l'Adige, rivestendo di grigi salici le rive rossastre, forma un notevole contrasto colle circostanti provincie di Brescia, di Vicenza e di Mantova così intensamente verdi; e l'aria limpidissima per la prossimità delle alte montagne, si colora verso l'alba d'iridescenze opaline, su cui si disegnano netti i sottili cipressi, mentre la sera tra le leggere nubi argentee, nel pallido cielo, il sole riflette bagliori di rame sulle sanguigne torri che rinserrano il vorticoso fiume verdastro. Con tali linee e con tali colori non sorprende che la scuola pittorica di Verona si presenti così diversa dalle circostanti e che tutte le influenze Umbre, Toscane, Lombarde, Veneziane e fin Renane, che nei primordi avevano cooperato a formare la Scuola Veronese, si siano poi fuse in un tipo caratteristico, che all'inizio del secolo XVI non aveva conservato quasi nessuna reminiscenza di altre scuole. E come nei due secoli precedenti vi era stato largo scambio di artisti tra Verona, Padova, Venezia, e fin Firenze e Siena, in questo secolo d'oro, quando in ogni città dell'alta Italia fioriva una scuola propria e ciascuna poteva vantare qualche grande artista, Verona non sentì più il bisogno d'iniziative straniere e gli stessi propri figliuoli ammaestrati al di fuori, tornavano alla madre patria per abbellirla e renderla una delle più rare città d'Italia per copia e qualità d'opere d'arte.

Allora, come in un terreno ben preparato crescono più rigogliose le piante, sorsero quasi contemporaneamente e si elevarono quasi a pari altezza alcuni pittori che dettero a Verona opere splendenti dei più magici colori ispirati dai riflessi del suo cielo.

Francesco Morone, figlio del grande Domenico, fu forse fra tutti colui che ebbe maggior senso di finezza e di nobiltà, tanto nelle espressioni, che nel colorito. Girolamo dai Libri sembrò amare più di tutti la bellezza della natura, e riprodusse le dolci colline della Val Policella e gli alberi coperti di frutta e le belle donne del contado in una festa di colori smaglianti. Gian Francesco Carotto fu il Correggio Veronese e, sviluppatosi in Mantova al contatto del grande Mantegna, ne tradusse in morbida soavità la più rude fierezza e più d'ogni altro conterraneo cercò di esprimere il sentimento intimo delle sue figure e di dare alle carni le più calde e tenere sfumature. Il Torbido, di tradizione veneziana, dette maggior forza e rilievo al colorito, e per quanto mediocre compositore, fu tra i pittori più stimati in Verona e fuori, onde ebbe grande influenza sulla generazione successiva che fa capo al gran Paolo Veronese. Alquanto scorretto nelle forme, ma fra tutti il più ricco di fantasia narrativa, Niccolò Giolfino merita pure di essere annoverato fra questi grandi per il senso della prospettiva aerea e per il gusto decorativo.

Tra tutti questi Paolo Morando, detto il Cavazzola, fu senza dubbio il più dotato del senso di grandezza monumentale, onde le sue opere si distinguono per elegante maestà di linea e gravità di espressione, nonchè per un'armonia di tinte vivacemente cupe e giustamente contrapposte che danno molto rilievo alle figure e nettezza ai fondi.

La Vergine col Bambino - Morando - *Museo Civico di Verona.* *Fot. Anderson - Roma.*

Nato nel 1486, egli era di qualche anno più giovane dei sullodati pittori, onde, prima di affermare nettamente il suo stile potente, egli seguì la maniera dei maestri più eminenti suoi maggiori. Il Vasari che, grazie a fra Marco dei Medici, è molto esatto riguardo ai Veronesi, dapprima lo fa scolaro del Bonsignori e poi di Francesco Morone. Certamente ambedue questi maestri ebbero su di lui grande influenza. La sua prima opera riconosciuta e firmata, la Madonnina della raccolta Bernasconi nella pinacoteca di Verona, mostra chiaramente l'imitazione della prima maniera di Francesco, se non ad-

dirittura quella meno stabilita di Domenico Morone, riproducendo con disegno alquanto incerto il medesimo tipo di bambini e il paesaggio collinoso in un' armonia di colore grigio-rossastro.

Nelle opere successive invece egli mostra maggiormente quanto lo stile più rude e il chiaro-scuro più potente del Bonsignori abbiano definitivamente agito sulla sua maniera. Ciò è dimostrato palesemente in una tavola posseduta dal Nobile Guido Cagnola nella sua bella villa della Gazzada. Rappresenta la Madonna con Gesù bambino, ed è firmata e datata del 1508. Qui oltre al chiaro-scuro esattissimo e al panneggio alquanto spezzato e rigido, l' atteggiamento scultorio di questo gruppo fa sentire la derivazione mantegnesca. Il colorito più ricco e variato non ha ancora quei riflessi metallici, che egli profuse in seguito, e la tinta calda sfumata delle carni e il paesaggio azzurrognolo dell' orizzonte aranciato ricordano molto il Carotto che, come si sa, lavorò col Bonsignori e il Mantegna a Mantova.

Madonna e Putto - Morando - *Nob. G. Cagnola - Gazzada* *Fot. Fumagalli.*

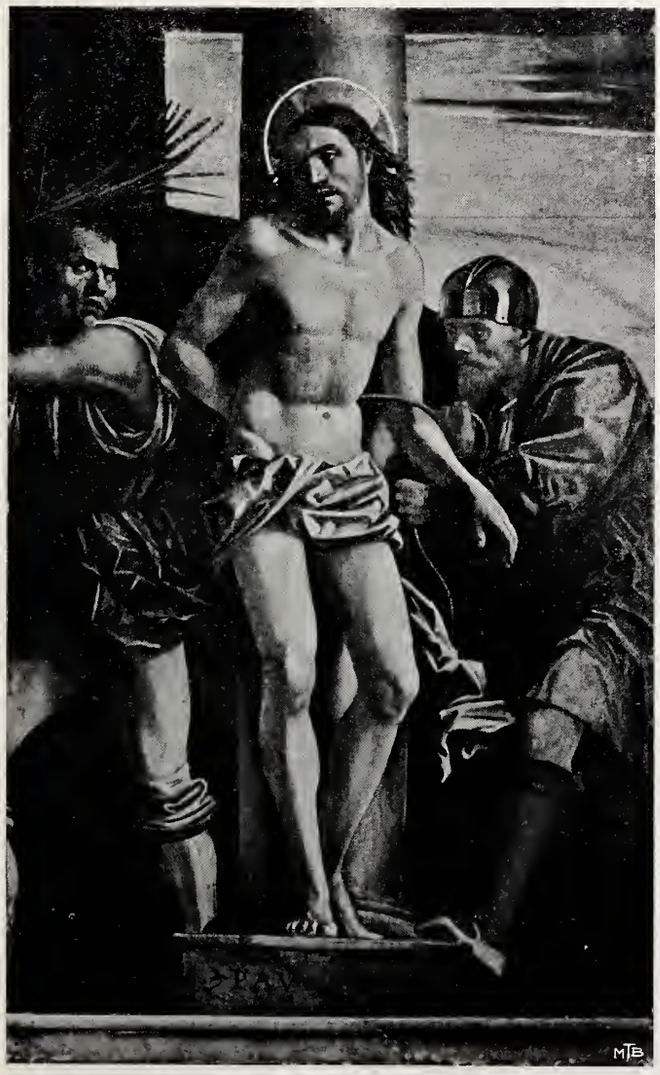
Tali sono adunque le differenze tra queste due Madonne che, se non fossero ambedue firmate, difficilmente vi si riconoscerebbe alla prima la stessa mano. Nonpertanto guardandole con attenzione vi si scorgono già in embrione le caratteristiche, che quasi immutabili hanno continuato a far distinguere fino al termine della sua breve vita lo stile inerente al Cavazzola. La struttura del volto larga, con tratti regolari e decisi; la fronte ampia, coll'angolo della scriminatura rientrante; i capelli talvolta divisi a ciocche che sembran bagnate; gli occhi un po' distaccati e ombreggiati verso le tempie, con palpebre molto nettamente delineate, che dan loro un'espressione scrutatrice e sincera e, segno particolare, l'ombra del ciglio superiore sulla guancia spesso marcata; la bocca ferma, leggermente sporgente per essere alquanto accentuata l'ombra sotto il labbro inferiore; le mani mosse con elegante scioltezza, ma senza mollezza, con dita lunghe, ombreggiate alle nocche, e spesso coll'anulare e il mignolo ripiegati nell'ombra; le pieghe dei panni a larghe spezzature rilevate da lumeggiature metalliche. Tutti questi caratteri adunque denotano assai di più la provenienza dalla scuola del Bonsignori, che non da quella di Francesco Morone. Da questi il Cavazzola tolse piuttosto la varietà e la ricchezza del colorito, tanto nel lumeggiare i panni che nel dar leggerezza vaporosa ai cieli ed effetti gradevoli di lontananza al paesaggio, serbando però una intonazione generale molto diversa, più grigio-rossastra il Morone, più azzurrognola il Cavazzola.

Passerò ora in rivista le altre opere del Cavazzola che hanno una data, per vedere di poterne disporre in un ordine cronologico quelle accertate e quindi togliergli o restituirgli le pitture discutibili.

Nella chiesa di S. Nazaro e Celso in Verona, sull'interno dell'arco d'ingresso della cappella di S. Biagio, vi è una sua pittura a fresco, figurante l'Annunciazione, con ai lati San Biagio e S. Benedetto in una ricca decorazione architettonica. Lo Zanandreis nelle *Vite dei pittori Veronesi*, riedita dal prof. Giuseppe Biadego, cita i documenti che indicano questa pittura essere stata condotta tra il 1510 e il 1511. Il tipo della Madonna si accosta ancora a quello della Madonna Cagnola e ritiene nei panneggi e nel colorito brunastro molto del Bonsignori, del quale l'angiolo conserva la maniera di fare, i capelli a riccioli sottilissimi; i due santi invece col manto vescovile a campana fanno pensare ad analoghe figure di Francesco Morone. Fino all'anno 1517, in cui il Cavazzola segnò la stupenda Deposizione, facente parte del ciclo della Passione, che dalla cappella della S. Croce in S. Bernardino fu trasportato nella Pinacoteca di Verona, non conosco altre opere

datate. Certamente in questo frattempo egli ebbe campo di affermare la propria personalità artistica, pur conservando una certa rigidità quattrocentesca nel modo di disegnare e di colorire. Non è il caso ch'io mi dilunghi a parlare di questa meravigliosa serie di pitture, abbastanza conosciuta da rendere immortale il nome del Cavazzola. Credo però opportuno di fare osservare come in queste tele si manifesti tutta la progressiva evoluzione verso lo stile cinquecentesco a cominciare dall'Orazione nell'Orto, dalle figure ancora alquanto legate nei movimenti e dai colori poco fusi, per finire alla Flagellazione, dove il Cavazzola si mostra quasi completamente liberato dalle incertezze della tecnica, avendo acquistato disinvoltura ed eleganza di movenze e un'intonazione di colore più grave e più adattata al soggetto. Le opere dell'anno 1518 segnano ancora un progresso su quest'ultima tela: maggior scioltezza nel disegno, grazia e leggerezza nel volger dei panni, morbidezza di modellato nelle carni. Quindi io ne deduco, che l'esecuzione di questo ciclo di pitture debba aver occupato qualche anno, e che la data 1517, sebbene segnata sul quadro principale, voglia indicare l'anno in cui tutta l'opera terminata venne collocata al posto.

Del 1518 abbiamo dunque due opere firmate e datate. Il famoso S. Rocco, che con un S. Sebastiano del Torbido accompagnava una Madonna di Girolamo dei Libri, già in Sta Maria della Scala, ora nella National Gallery. In questa magnifica figura il Cavazzola si mostra tecnicamente sicuro e già ricercatore di una linea grandiosa ed elegante, come avesse già potuto aspirare il soffio della scuola Romana. L'altra opera del 1518 si trova tra le gemme più rare della raccolta Frizzoni a Milano; è una piccola Madonna firmata PAULUS VERONENSIS P. MDXVIII, in cui il colorito va diventando sempre più pastoso e sfumato e l'ovale del volto si va sempre più arrotondando sotto probabile influenza giorgionesca.



Gesù flagellato - Morando - *Museo Civico di Verona.*
Fot. Anderson - Roma.

S. Rocco - Morando - *Galleria Nazionale di Londra.*

Nella raccolta Staëdel di Francoforte si trova una Madonna dell'anno 1519, proveniente dalla collezione del Barone Von der Ropp. Il dottor Gustavo Frizzoni mi fa noto che essa si trova in assai buono stato di conservazione e che nell'intonazione del colorito si approssima molto alla sua. Il tipo del volto della Madonna è già quello del suo ultimo periodo.

Sempre in Verona, all'esterno della cappella dei tre arcangioli sul fianco di S. Eufemia, vi sono i resti di un piccolo affresco del quale oramai appena si afferra la graziosa composizione e che rappresenta l'arcangiolo Raffaele col piccolo Tobia. Esso portava la data 1520, meritò lodi speciali dal Vasari, nonchè un'incisione nella rara opera dell'Aleardi sul Cavazzola.

Finalmente abbiamo il suo ultimo e più grandioso quadro: la nota pala d'altare eseguita nel 1522 per la famiglia da Sacco in S. Bernardino, ora nella Pinacoteca di Verona, che rappresenta la Madonna in gloria tra S. Antonio e S. Francesco circondata dalle 7 virtù, con al basso sei santi e la donatrice. Egli qui sembra voler sfuggire i colori lucenti e sfarzosi dei periodi precedenti, per adottare un'armonia tenue di tinte gravi; le grandiose figure dei santi hanno abiti e manti scuri in relazione colle loro espressioni benigne e piene di fede. Le virtù hanno linee di movenze eleganti e ricercate, direi quasi raffaellesche. La tradizione vuole che il Cavazzola, colto dalla morte all'età di 36 anni, abbia lasciata incom-

Madonna col Bambino - Morando - *Racc. del Dott. G. Frizzoni.* *Fot. Marcozzi, Milano.*

pleta questa pittura; nulla però può far accettare, che, come venne da taluno affermato, fosse per l'appunto il suo vecchio maestro Francesco Morone colui che la condusse a compimento.

Vi sono poi altre opere del Cavazzola firmate e non datate o indiscutibilmente accertate per documenti o per stile.

Tra i molti tesori d'arte che si conservano nel palazzo Trivulzio, si trova una piccola tavoletta firmata: P. MORANDUS PINXIT, che rappresenta il Portacroce con un donatore. A giudicare dallo stile ancora un po' rigido quattrocentesco, e dalla somiglianza del Cristo colla Madonna Annunziata della cappella di S. Biagio, io porrei la data di questo dipinto, poco dopo il 1511.

Lo Zanandreis ricorda una tavola nella chiesa parrocchiale di S. Andrea presso Selva di Progno firmata Paulus Veronensis 1515 e rappresentante la Madonna con Santo. Probabilmente fu confusa con una piccola tela dipinta a tempera del medesimo soggetto, che allo stato di rovina si conserva nella prossima chiesa della Badia di Calavena, della quale l'Aleardi ci ha tramandato un intaglio, senza però che resti traccia nè di iscrizione, nè di data. Lo stile delle forme e dei drappeggi ci fa non pertanto riconoscere la larva d'un'opera genuina del Cavazzola, d'epoca non troppo anteriore alle storie della Passione. Sebbene la Madonna sia vestita di rigido drappo d'oro, il Gesù bambino rammenti particolarmente ancora quello del Cagnola (1508) e la figura del S. Benedetto in manto episcopale si accordi coi due santi vescovi della cappella di S. Biagio, il S. Giovanni Battista invece ha già in embrione la linea disinvolta del S. Rocco di Londra, con quella movenza particolare del Cavazzola di far avanzare la spalla anteriore protendendo il braccio diagonalmente in modo che si incroci sull'altro, il che si ritrova in qualche figura di quasi tutte le sue composizioni, a cominciare dall'angelo annunziante della cappella di S. Biagio, per finire a molte tra le figure di Santi e di virtù nella sopracitata pala da Sacco. Può darsi quindi che la data 1515 si trovasse realmente in origine su questa pittura, ora così malconcia e peggio collocata.

Nella National Gallery vi è una Madonna col Bambino e due Angioli firmata e proveniente da casa Portalupi; una certa persistente durezza di contorni e la somiglianza di tipo tra uno degli angioli e un manigoldo nell'Andata al Calvario della serie della Passione fanno supporre che questo quadro debba essere stato dipinto prima del 1517.

Lo stesso dicasi della caratteristica figura di San Bernardino dipinta a fresco sulla porta del convento di tal nome, con sotto fra gli ornati eleganti una piccola Madonnina che si suole attribuire al Giolfino, mentre è indubbiamente opera dello stesso Cavazzola; il Giolfino non ebbe mai tanto fuoco nel colorire a fresco.

Ancora nella Pinacoteca di Verona vi è una bella tela con Cristo e S. Tommaso e nel fondo l'Ascensione e la Pentecoste. La composizione ripete quasi identicamente quella dell'Arcangelo Raffaele con Tobia di via S. Eufemia. Il modellato già morbido del Cristo, l'armonia

Madonna col Bambino - Morando - *Galleria di Francoforte s. M. (Staedel Instit.).*

raccolta dei colori pastosi, la disinvoltura delle figurine volanti ci fan supporre che anche quest'opera sia di un periodo posteriore alla storia della Passione. Essa proviene dal convento di S. Chiara, come pure due tavole con due mezze figure di santi in ciascuna, più duramente eseguite, forse per essere collocate in alto. Il Morelli, forse a causa di questa differenza di esecuzione, le suppose eseguite in collaborazione con Michele da Verona.

Il Vasari cita come una delle prime pitture a fresco del Cavazzola la Sibilla che mostra ad Augusto la Madonna sull'esterno della casa già Fumanelli in via del Paradiso; nello stato di deperimento in cui si trova appena se ne conoscerebbe ancora la composizione se non si conservasse l'intaglio dell'Aleardi. Augusto in armatura ha un ginocchio piegato a terra e la Sibilla con grandioso slancio della snella persona si volge a indicare la lontana apparizione, trattata in modo simile alla Madonnina sopra la porta del convento di S. Bernardino. Questo affresco fu dunque probabilmente eseguito tra il 1517 e il 1520.

Gesù Cristo colla Croce - Morando - *Racc. del Principe Trivulzio. Fot. Ferrario.*

Questa Sibilla rammenta in linea generale la figura dell'Arcangelo Raffaele dipinta a fresco sulla parete di fondo della crociera di destra di Santa Maria in Organi, in riscontro al bellissimo S. Michele in armatura che, assai meglio conservato, sembra, per intensità e calore di tinte, rivaleggiare cogli affreschi del Tiziano e del Pordenone. Queste due figure debbono esser degli ultimi anni del Cavazzola, poichè non si scorge più alcuna durezza nei contorni, nè rigidità nei paneggi.

Cito per ultima una seconda Madonna della Raccolta Bernasconi, pure firmata, la cui composizione è quasi ripetuta nel gruppo della Carità intorno alla Madonna della pala da Sacco, e sembra ispirata da un'altra celebre Carità, quella di Raffaello, dipinta in chiaro-scuro nella predellina già appartenente alla Deposizione ed ora nella Pinacoteca Vaticana. Non è da dubitarsi che questa Madonna appartenga all'ultimo periodo della breve vita del Cavazzola, se si pon mente alla pennellata larga e sicura e allo stile rotondeggiante delle pieghe, nonchè all'aggruppamento completamente cinquecentesco. Difficilmente il Cavazzola poteva aver viste pitture di Raffaello, nè nella vicina Mantova Giulio Romano era ancora giunto a divulgarne lo stile; furono le stampe di Marcantonio Raimondi che resero nota la maniera di comporre del grande urbinate, il cui nome esercitava già un fascino per tutta l'Italia.

Uno stupendo ritratto, che ha tutti i caratteri del Cavazzola, cui viene attribuito per antica tradizione, appartiene alla Marchesa Trotti Belgioioso, pervenutole per eredità Trivulzio. Rappresenta: « Julia Trivultia Theodori Franciae marescialli unica filia, Francisci Trivultii Marchionis Viglevani Nicolai comitis Musochi filii uxor ». Sulle sue nere chiome porta una rete rosso dorata e l'abito è bianco con drappi gialli d'una leggerezza e d'una forza di colore degni dei migliori maestri di qualunque età. Il fondo è verde cupo, come usarono i Veneziani e Raffaello. Dinanzi a questo volto delicato e grave, dall'occhio profondo, ombreggiato da lunghe ciglia, non ci si può trattenere dal pensare ad analoghi ritratti di scuola Giorgionesca, anche per il modo onde è posata la mano; e siccome la stessa influenza veneziana si ritrova nella Madonnina Frizzoni del 1518, si può credere che questo ritratto venisse eseguito intorno a quello stesso tempo.

Se poi anche il sopraccitato quadretto del Principe Trivulzio fosse stato dipinto per questa illustre casata, sarebbe interessante rintracciare in quali occasioni il Cavazzola, che, a quanto io sappia, non dipinse mai fuori di Verona, sia stato chiamato a lavorare per detta famiglia, e forse potrebbero combinare le date precise di questi due dipinti con qualche permanenza del Maresciallo Teodoro Trivulzio nel Veronese.

Non firmato, ma indiscutibilmente un altro capolavoro del Cavazzola è un ritratto virile, che trovasi da pochi anni nella Galleria Reale di Dresda, proveniente dalla famiglia veronese Emilii della quale rappresenta forse un antenato. Dallo stile a grandi linee e dal colorito severamente armonizzato si deduce che questo quadro appartenga al medesimo periodo in cui il Cavazzola eseguì le grandiose figure di Santi della pala da Sacco.

Altre opere vanno sotto il nome del Cavazzola cui devono essere tolte e ascritte a chi di ragione.

Dalla chiesa di S. Nazaro e Celso fu trasportata nella Pinacoteca di Verona una grande composizione a fresco, col Battesimo di N. S. e quattro medaglioni d'Evangelisti. Il Morelli pensò di toglier queste pitture al Cavazzola per darle a Michele da Verona, sotto il quale

Madonna col Bambino e S. Giov. Battista - Morando - *Museo di Verona.*

nome riunì molte opere di Francesco Morone e della sua scuola. A me sembra che le forme e i colori caratteristici del pittore della crocifissione di Brera e della poco dissimile e molto rovinata crocifissione di Santa Maria in Vanzo a Padova siano diverse da ciò che si vede in questi affreschi, che non esito a restituire a Francesco Morone stesso. Quelle teste larghe con piccoli tratti, quegli occhi tondi coll'orbita molto bianca e i cigli e i sopracigli nettamente segnati, la forma caratteristica delle bocche e delle mani, i panni a pieghe sottili, nonchè le movenze calme e raccolte e l'espressione indifferente all'azione e come vaganti in un'atmosfera ideale e su tutto ciò un'intonazione di colorito grigio rossastra, sono tutti caratteri inerenti allo stile di Francesco Morone e basterebbe paragonare questo affresco con quello già presso al Ponte alle Navi ed ora nella medesima Pinacoteca, per riconoscerne le similitudini. Il medesimo Padre Eterno con quelle graziose testine d'angioli si ritrova in una tavola della Pinacoteca stessa col Cristo, la Madonna e S. Giovanni in gloria, nonchè in una molto rovinata Assunzione nella chiesetta di S. Siro e Libera. Il Morone si può dire che ebbe due maniere distinte; la prima molto prossima a quella del padre Domenico: una gran finezza di tratti, un colorito che pare smalto in una intonazione rossastra metallica, come certe Madonnine della Pinacoteca di Verona, di Padova e di Bergamo (sezione Morelli) le Madonne con Santi Vescovi in Santa Maria in Organi e nella Pinacoteca di Brera, ecc; la seconda maniera più larga, più brillante e anche più fredda e vuota d' espressione, ma più variata e quasi ostentatamente ricca di colore, come Madonne della Pinacoteca di Berlino e di Bergamo (sez. Lochis) ed un' altra più bella di tutte, che si conserva mezzo nascosta da stucchi barocchi nell'aula capitolare del Duomo di Verona. A questo periodo appartiene pure la Lavanda de' Piedi della Pinacoteca proveniente dalla cappella della Santa Croce. Sebbene dal Vasari stesso citata tra le opere di Francesco Morone, fu a causa dei riflessi metallici delle stoffe voluta ascrivere da taluni critici al Cavazzola; adesso, anche mediante l'aiuto di documenti, questa pittura è generalmente riconosciuta per opera di Francesco Morone. Vanno in conseguenza restituiti pur a questo pittore altri quattro Evangelisti dipinti a fresco nella volta della cappella Pompei, nella non più officiata chiesa della Vittoria; e credo anche la bella tavola con S. Paolo e due altri Santi che gli presentano dei donatori, nella crociera di destra di S. Anastasio che passava per opera giovanile del Cavazzola e che il Morelli attribuiva pure a Michele da Verona.

Il signor Lederer di Buda-Pest mi consente gentilmente di parlare di un suo bel quadro, che già vidi in un'esposizione di pitture antiche e moderne nel 1902 in quella città. Rappresenta una figura di Santa Martire, forse Santa Giustina, ed è attribuito al Cavazzola. Il sig. Lederer mi scuserà se non partecipo questa opinione, ma questa figura dalle forme procaci e dal colorito caldo è di scuola Veneziana e presenta caratteri d'influenza Pordenonesca.

Un'altra opera generalmente accettata, ch'io sento di dover togliere al Cavazzola, è il bel ritratto muliebre della raccolta Morelli a Bergamo. Non è sua quella forma

Ritratto di Giulia Trivulzio - Morando - *Marchesa Trotti Bentivoglio, Milano. Fot. Ferrario, Milano.*

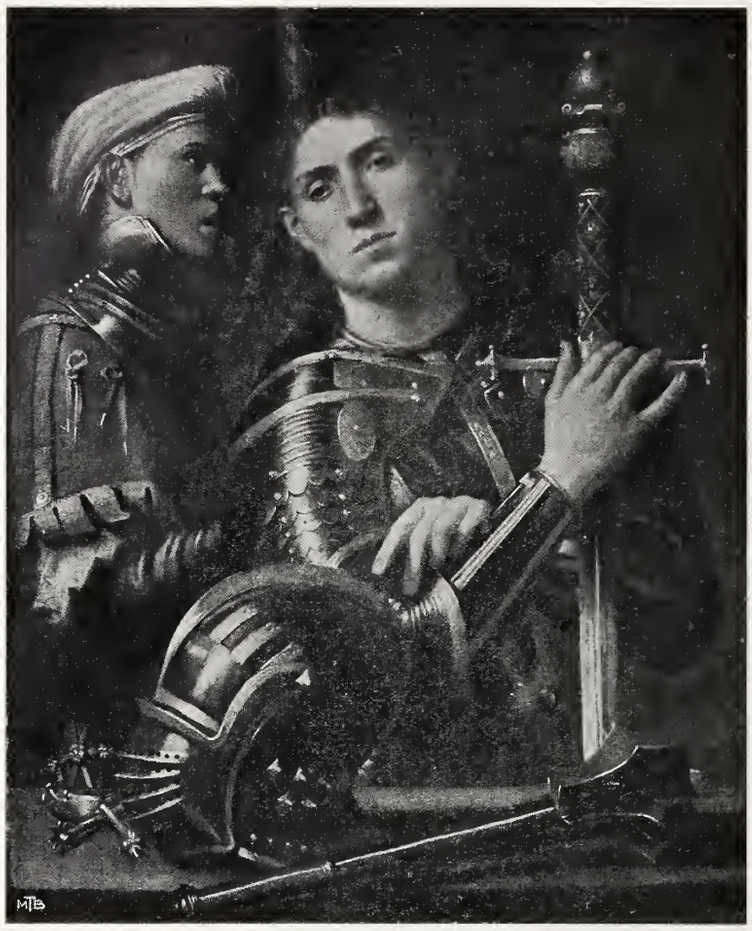
di testa ovale, colla fronte alta e stretta e i capelli rigidamente attaccati, nè quella forma di naso dritto alla greca con quelle sopraciglie così alte alla radice e quei piccoli occhi aperti e intagliati nettamente; e nemmeno sono di sua maniera quelle mani posate senza scioltezza e senza eleganza, nè quell'armonia di giallo oro e di rosso cupo della pomposa veste. Anche quello sguardo che sembra vivace ed è indifferente, non ha nulla che rammenti l'espressione profonda e scrutatrice della Giulia Trivulzio e del gentiluomo di casa Emilii. Ammettendo che questo ritratto abbia specialmente nell'intonazione del colorito caratteri prettamente veronesi, il solo pittore del tempo nello stile del quale si possono trovare alcune delle summentovate forme è Domenico Brusasorci. Questo pittore, nato nel 1494, è conosciuto specialmente per le sue opere di un periodo più avanzato quando l'influenza di Giulio Romano e del Parmigianino ebbero modificato il suo stile, derivato dalla scuola di G. Francesco Carotto; mentre i suoi lavori giovanili vengono probabilmente confusi con quelli del suo maestro e d'altri contemporanei. Tra le prime sue opere accertate si conservano gli affreschi della cappella a sinistra del coro di Santa Maria in Organi ed ivi appunto si possono riscontrare le maggiori somiglianze col suddetto ritratto muliebre. Però anche nelle opere più tarde del maestro si ritrovano alcuni dei caratteri di questo quadro, come la forma degli alti sopracigli, del naso dritto e della piccola bocca, nonchè l'intonazione grigio-rossastra delle carni. Ciò non è pertanto che una mia supposizione, che deve essere bene studiata e discussa prima di venire accolta come una mia immutabile affermazione. Mi si conceda se non altro che questo ritratto porta l'impronta d'un lavoro giovanile, nella rigidità della posa e nella esattezza con cui sono resi i tratti per non perdere la somiglianza, come pure nel curare ogni più piccolo dettaglio dell'abbigliamento; ora la foggia di vestire d'origine tedesca della gentildonna ritrattata mi sembra venuta in uso in Italia dopo il 1520, quando il Cavazzola era già un artista provetto, mentre il Brusasorci era all'inizio della sua gloriosa carriera.

Ritratto d'uomo - Morando - *Galleria Reale di Dresda.* *Fot. Brückmann.*

Non mi dilungo a parlare d'un altro lavoro attribuito al Cavazzola nel museo Poldi-Pezzoli, una figura di S. Antonio troppo debole e vuota per lui; nè tanto meno d'un meschino ritratto virile della Pinacoteca di Vicenza, forse una tarda imitazione raffaellesca.

Adesso mi rimane da esprimere la mia opinione intorno a una celebre tela della Galleria degli Uffizi, il ritratto d'un guerriero seduto, con un giovane porta-stendardo, fino a pochi anni fa chiamato «il Gattamelata» e attribuito al Giorgione. Il Morelli lo restituì pel primo, credo, alla scuola Veronese, annoverandolo tra le opere di Michele da Verona; molti lo attribuiscono adesso al Carotto, sotto il cui nome si trova ormai catalogato. Io invece mi sono persuaso, che si tratti d'una vera e bella opera del nostro Cavazzola, ispirato forse da un quadro perduto del Giorgione, il cui soggetto fu da altri imitato.

Prima di tutto, osserviamo la composizione. La figura principale sta alquanto ritratta indietro, avanzando la spalla anteriore e tagliando coll'avambraccio obliquamente il corpo, posa che ho cercato di descrivere come caratteristica del Cavazzola, parlando del S. Giovanni della Badia di Calavena, e che si ritrova in quasi tutti i suoi quadri. La figura secondaria dello scudiero sorge di sopra alla spalla della figura principale, come gli angioli delle Madonne della National Gallery e della raccolta Staedel e come i santi Francesco e Antonio intorno alla Madonna della Pala da Sacco. Oltre a ciò si potranno riscontrare nella struttura del volto e delle mani e nella distribuzione delle ombre e delle luci tutti i caratteri che ho descritti al principio di questo articolo, onde risulta un'espressione della bocca e dello sguardo, che s'accorda tanto colla



Il Gattamelata ed il suo scudiero - Morando - *Gall. Uffizi. Firenze. Fot. Anderson - Roma.*

prima Madonna Bernasconi, quanto colle figure dei periodi successivi. Prendendo a mo' di paragone il quadretto di casa Trivulzio, si ritroverà la stessa forma di profilo, tanto nel donatore, che nel paggio coll'occhio un po' alto e pesto, e l'orecchio lungo e stretto; oltrechè la mano del Cristo e quella del guerriero sono identiche. Ancora maggiori punti di paragone si potrebbero trovare nel ciclo della Passione, durante il qual periodo dovette pure esser eseguito questo quadro; poichè per quanto perfezionato nella tecnica, vi si scorge ancora qualche incertezza nella posa e una grande minuzia nei dettagli, particolarmente nella capigliatura a riccioli sottili e fitti, che come ho detto parlando dell'angelo della cappella di S. Biagio, continua la tradizione ereditata dal Bonsignori d'una foggia mantegnesca.

Credo pure di dover restituire al Cavazzola una piccola tavoletta del reparto Bernasconi attribuita a Domenico Morone, con S. Francesco e varie persone inginocchiate da ambo le parti, la qual composizione si ripete con poche varianti in un'altra graziosa tavoletta della Galleria Nazionale di Buda-Pesth. Il modo con cui si volge la figura del S. Francesco e i colori bruni e grigi impiegati negli abiti sono proprii del Cavazzola e s'accordano colle figure della pala da Sacco, della quale, potrebbe cercarsi, se non facessero parte d'una qualche dispersa predella.

CARLO GAMBA.

Un'opera di cesello tedesco
a Padova

Nell'ultimo mio soggiorno a Padova, l'estate scorsa, grazie al cortese intervento del signor Prof. Federigo Cordenons, ispettore dei monumenti e degli scavi, ebbi conoscenza di un'opera di scoltura che finora, oltre il cerchio dei dilettanti di quella città, era quasi ignota, sebbene meritevole di speciale interesse per diversi riguardi. Si tratta di una statua dell'arcangelo Michele, riprodotta a corredo di questo articolo, dietro una fotografia della ditta L. Caporelli di Padova, e raffigurante il messo divino in atto di trafiggere colla lancia il demonio peloso e cornuto, che si raggricchia sotto i suoi piedi in forma mezzo umana, mezzo animale. Il gruppo, di grandezza quasi naturale, è eseguito in pietra di Gallina, una specie di pietra calcarea di finissimo grano, che si trova nelle vicinanze di Verona. Stava originalmente, e fino a pochi decenni or sono, nella chiesuola di S. Leonino al Prato della Valle, nel luogo stesso per cui probabilmente era stato lavorato. Anche dopo la secolarizzazione della chiesa, e la sua trasformazione in un magazzino di vino, la statua rimase nell' antico suo posto, dove la scoprì, in una sua visita accidentale, il parroco di Montemerlo, luogo situato alla distanza di sette o otto miglia da Padova, ai piedi dei Monti Euganei. Egli l'acquistò, la fece nettare dalla polvere e dal sudiciume de' secoli, ristaurare in quanto occorreva, e la trasferì nella sua chiesa parrocchiale, dove ora sta collocata su alto piedestallo in una nicchia, facendo di sè bella mostra.

Ecco tutto quanto la tradizione ci ha trasmesso sull'opera in discorso, e poichè gli storici locali e le guide non ne fanno alcuna menzione, si resterebbe nel buio sulla sua origine e sul suo autore, se fortunatamente non ce ne rischiarasse l'iscrizione che, scolpita in caratteri gotici, empie tutto il lato sul davanti dello zoccolo della statua, decorato con rabeschi di foglie nello stesso stile. Essa, avendone sciolto le abbreviature, è del seguente tenore:

Austria jam genuit qui sic opus edidit istud
Egidium *pieraque bona qui in* Urbe Novella
Quina quadringentis et lustra ducenta sub annis
Cum tua me fieri fecit devotio proles
Baziola a Lectis agnomine dicte Benigne
Benvenute diis et in hac me sede locari.
Qui scelus et meritum ferus et pius indico
Lance equa hoc et virus tumida cum prole subegi
Consacratio hujus cappelle 25 septembris 1425.

Ossia tradotto letteralmente in italiano:

« L'Austria ha generato quello che creò quest'opera in questo modo e in buona pietra, l'Egidio, che nella Città Nuova quattrocento anni e duecentocinque lustri passati dopo il parto virgineo diede (in essa) al mondo luce e decoro, quando mi fece fare e collocare in questo posto la tua devozione, o Benigna, benvenuta agli dei, prole dei Baziola dal cognome Lectis. Io che, con lancia equa, severo e pio indico (spartisco) il vizio e la virtù, ho soggiogato anche questo veleno insieme colla sua tumida prole. Fu consacrata questa cappella il 25 settembre 1425 ».

Dalla città dell'Austria, che oggi ha nome di « Wiener Neustadt » situata vicino a Vienna, il Maestro Egidio, glorificato dalla iscrizione colla solita magniloquenza di quel secolo, era dunque disceso nell'Italia, ed aveva ese-

guito la nostra statua per commissione della pia donna Benigna Baziola, figlia di una famiglia che nella storia di Padova occupò un posto distinto. Negli archivi della sua città

L'Arcangelo Michele - Maestro Egidio - *Chiesa di Montemerlo.* *Fot. Caporelli.*

natale non si ha potuto rinvenire nessuna notizia sul nostro scultore, e non si conosce nemmeno un'altra opera segnata col suo nome. Ch'egli fosse un'artefice di gran talento, ciò si scorge al primo colpo d'occhio che si dà alla sua opera nella quale — visto la data della sua origine — ci fa stupire anzi tutto l'espressione strettamente personale della faccia. Una simile concezione ed elaborazione individualistica, la incontriamo sì, già a quell'epoca, nelle creazioni degli eroi del rinascimento a Firenze, di Donatello e del Ghiberti; non mai però nelle produzioni della scoltura lombardo-veneziana. Questa facoltà d'individualizzazione, Maestro Egidio l'aveva evidentemente portata seco da oltr'alpi. Sul conto delle particolarità dell'arte del Nord si deve, dall'altra parte, mettere la sovrabbondanza dei dettagli della corazza, della cintura, del mantello e via dicendo. Essa nuoce alla monumentalità dell'opera, senza però diminuire la sua importanza dal punto di vista storico-artistico.

Già nel medioevo accadeva — benchè non tanto spesso — che artisti oltramontani varcassero le Alpi per cercar fortuna in Italia. Per non parlare dei numerosi architetti e scultori ch'erano adoperati nelle costruzione del duomo di Milano, accenniamo a mo' d'esempio a quel Pietro di Giovanni Teutonico, che sullo scorcio del XIV° e sul principio del seguente secolo ebbe una parte cospicua nella decorazione statuaria del duomo di Firenze; addi-tiamo Maestro Corrado Teutonico, che nel 1490 eseguì per S. Medardo in Arcevia gli stalli del coro esistenti ancora oggidì; e finalmente indichiamo quel Pietro Alemanni, allievo di Carlo Crivelli, di cui si hanno parecchie tavole in Ascoli e nelle sue vicinanze, e che nella segnatura di una predella a Monterubbiano, dipinta fra gli anni 1471 e 1484 (Petrus Al[e]m'[annus] de Ghoetbei) si rivela come scolare della celebre Badia benedettina Goettweih nell'Austria inferiore (cfr. *L'Arte,* V, 178). C. DE FABRICZY.

Filippo IV - Museo di Boston.

Ritratto attribuito a Velasquez.

L'ottimo nostro corrispondente Mr. Mason Perkins, che illustrò nello scorso anno tante opere importanti della scuola senese, trovandosi in America, ci mandò la riproduzione fotografica di un quadro testè acquistato a Madrid pel Museo di Boston. Rappresenta il Re Filippo IV di Spagna e viene attribuito a Velasquez. Per quanto è dato giudicare da una fotografia, l'attribuzione sembra assai giustificata ed il quadro appare un'opera d'arte di grande importanza. Ma la sua autenticità non rimase indiscussa e diede luogo a vivaci polemiche. Comunque, noi siamo grati al signor Perkins ed al Direttore del *Museum of fine Arts* in Boston, a cui dobbiamo di poter far conoscere ai nostri lettori questo bel dipinto.

L'Annunciazione - Francesco Pesellino - *Collez. di Sir Hubert Parry* - Highnam Court (Inghilterra).

Una Annunciazione
del Pesellino

I dipinti di Francesco Pesellino sono rarissimi fra quelli dei grandi pittori fiorentini del Quattrocento, per il che una aggiunta alla breve lista delle sue opere si può considerare come un lieto evento. Sono dunque felice di presentare ai lettori della *Rassegna* una sua Annunciazione, dipinta su due piccole tavole riunite nella medesima cornice, che trovai con Mr. Roger Fry nella collezione di Sir Hubert Parry a Highnam Court, presso Gloucester.

La Beata Vergine inginocchiata, con una mano sul petto, tutta compresa di mistico spavento, inchina la testa, ed i biondi capelli, stretti da un cerchietto, le scendono giù per le spalle. L'angelo le sta dinnanzi pure in ginocchio: anch'egli tiene una mano al petto, mentre nell'altra stringe il giglio. Una colomba vola sopra di esso in una striscia di luce e dietro le due figure si stende il paesaggio, squisitamente severo, come gli artisti fiorentini del principio del quattrocento amavano di rappresentare. Una sedia coperta da un panno, un grazioso leggio, intravista per uno spiraglio una leggiadra stanza da letto, un giardino con fiori semplici, svelte colonnine brunellesche, pareti bianche, compiono il quadro.

Nessuno si sorprenderà nell'apprendere come questo piccolo lavoro passasse per opera di Fra Filippo, e forse dobbiamo agli studi iniziati dal Morelli e continuati dai suoi seguaci di poter finalmente asserire che esso non è del Frate, ma del suo discepolo. Il Pesellino certo non sognava, più di alcun altro artista del suo tempo, di essere originale e semplicemente e naturalmente seguiva la via battuta dal Maestro, ma nessuno dei suoi contemporanei fu più ligio al precetto Oraziano: non giurare nelle parole di un solo maestro. Egli si sentiva attratto ora dall'uno ora dall'altro dei fondatori della Rinascenza fiorentina, e sebbene nel complesso subisse maggiormente l'influenza di Filippo, pure tale influenza era su di lui appena più forte di quella di Domenico Veneziano, mentre P. Uccello, Castagno e Masaccio ebbero ognuno molta parte nell'educazione del giovine pittore. Fu dunque a cagione di queste diverse influenze che, in epoche di meno profonda analisi, le opere del Pesellino vennero ascritte ad altri artisti ed ora noi, che abbiamo imparato ad osservare meglio e a intendere la natura della evidenza, possiamo restituirle a lui.

Così, mentre la Annunciazione di Highnam richiama moltissimo la maniera di Fra Filippo poichè l'angelo, ad esempio, ricorda assai quello della lunga predella del frate nell'Accademia di Firenze, la faccia della Madonna è di un tipo affatto differente ed i panneggi, che per un occhio meno esercitato sono difficilmente discernibili

da quelli del Lippi, cadono in modo più uniforme e più scultorio.

Il descrivere in modo particolareggiato tutte queste differenze getterebbe molta luce sulla storia della pittura fiorentina, ma per il fine che si propone il nostro breve articolo, basterà l'averne fatta menzione.

Quegli studiosi, che hanno sufficiente dimestichezza colla scuola d'arte di cui trattiamo per negare con me a Fra Filippo questa Annunciazione, avranno anche la conoscenza necessaria per attribuirla al Pesellino.

Potrebbe però non esser del tutto fuor di luogo l'attirare l'attenzione loro su alcuni punti che ci colpiscono per la loro identità. Si tratta però soltanto di dettagli poichè, siccome quasi tutte le opere che ci rimangono di questo artista ce lo mostrano in una fase diversa e sotto un aspetto nuovo, non si possono istituire confronti generali.

Il dipinto di Highnam offre molti punti di somiglianza colla piccola pala d'altare qui riprodotta, appartenente al capitano Holford.

Se in quest' ultima la Madonna fosse nella medesima posizione dell' Annunziata di cui parliamo, la sua fronte alta, il naso lungo ed il breve mento ci darebbero un profilo singolarmente simile. Le mani forti, dalle dita lunghe e tozze, sono identiche nelle due Vergini ed in quelle di S. Gerolamo nell'una e dell'Angelo nell'altra. I capelli dell'Angelo poi, arricciati e fatti come fossero di bronzo, non si ritrovano nell'arte di quel tempo se non in certe figure del *Trionfo di Davide* di Lady Wantage e meglio ancora in alcuni dei *Trionfi di Petrarca* di Mrs. Gardner.

Vergine col Bambino e Santi - Francesco Pesellino - *Collez. del Capit. Holford.* (Inghilterra).

In quanto all'orecchio tutti possono vedere che è proprio del Pesellino. Ma questa piccola Annunciazione rammenta la maniera di Filippo più che la tavola del capitano Holford, è più elegante di quella di Hainauer, e si approssima già, per la sua grazia, agli ultimi lavori del Pesellino, quali sarebbero le predelle del Principe Doria. Aggiungerò solamente che il colore ha la più pura bellezza toscana e che l'insieme si trova in condizioni perfette, onde, riassumendo, sotto ogni rapporto essa è opera degna del Giorgione Fiorentino, com'io son uso nella mia mente chiamare il Pesellino.

BERNHARD BERENSON.

Il Maestro della pala sforzesca

È noto che la grande tavola della Pinacoteca di Brera — una volta in Sant'Ambrogio ad Nemus presso Milano, fuori di Porta Tenaglia (1) — raffigurante la Vergine col Bambino fra i santi Gregorio, Girolamo, Ambrogio e Agostino, e, in ginocchio in orazione, Lodovico il Moro e Beatrice coi loro due figli, vanta una vera letteratura. Il quesito della paternità artistica del quadro, così suggestivo nella sua rudezza di forme, ha affaticato quanti si occuparono della pittura lombarda nel suo periodo migliore.

Ricordiamone brevemente le ultime vicende e le controversie sull'attribuzione del quadro.

Nel 1805 il Direttore dipartimentale d' Olona aveva ricevuto in consegna la tavola con raccomandazioni speciali per la sua importanza storica: il fatto di contenere i ritratti sincroni della famiglia dello Sforza valse infatti al dipinto cure particolari; e subito si dispose che fosse provvisoriamente custodito in una stanza dell'Economato, per essere poi unito agli altri, *tostochè sarà adattato e riparato*, in un locale della Passione ove si raccoglievano i quadri provenienti dalle soppressioni (2). Il vecchio inventario generale presso la Pinacoteca di Brera non fa cenno del presunto autore del dipinto, ma un *elenco dei quadri* della Pinacoteca stessa, che si conserva presso l'Archivio di Stato, lo ricorda, sotto il N. 285, come ricevuto il 12 aprile 1805 dalla Direzione generale del Demanio e assegnato genericamente alla *Scuola leonardesca*. Non è dunque esatto quanto è stato asserito da qualcuno che l'attribuzione allo Zenale incominciasse appena il quadro fu trasportato a Brera. È noto che il Morelli l'ascrisse a Bernardino de' Conti e che recentemente si è ritornati da parecchi scrittori alla primitiva attribuzione: il Cook, il Seidlitz, il Selvingn Brinton — come ebbi occasione di far notare, in questo stesso periodico, richiamando l' attenzione su dipinti e questioni d'arte riferentisi allo Zenale (1) — vedono ancora, nel ritardatario pittore trevigliese, influenze leonardesche che li consigliano ad attribuirgli lo stesso quadro braidense. Intanto Carlo Loeser, in un interessante articolo di questa stessa rivista (2), rendeva conto della scoperta di un disegno dell'Ambrosiana pel ritratto di Francesco Sforza della raccolta Beattie di Glasgow; disegno e ritratto che egli attribuiva ad Ambrogio De Predis, insieme al disegno, della stessa raccolta, che dovette servire pel ritratto di Massimiliano, primogenito di Lodovico il Moro, nella pala di Brera; ciò che confermò in lui l'opinione che autore o principale autore della pala fosse precisamente il De Predis.

La Madonna col Bambino, i Dottori della Chiesa e la famiglia Sforza. R. Pinacoteca di Brera.
Fot. Montabone.

Il Frizzoni invece, ritenendo erronea tanto l'attribuzione del Morelli, che quella di coloro che optano per Zenale, osserva che il quadro « rivela la mano d'un pittore che dovette aver subito ad un tempo l'influenza del vecchio caposcuola lombardo Foppa e del maestro toscano

(1) Il luogo era già stato sede dei Romiti chiamati di Sant'Ambrogio. Del 27 Giugno 1474 è la *Constitutio Monasterij S. Ambrosij ad Nemus extra muros*, in cui si raccolsero 30 frati, con consenso di Papa Sisto IV e del Duca Galeazzo Maria Sforza. Del quadro non v'è ricordo nelle carte successive del Monastero. Nel 1660 si lavorava *alla perfettione della fabrica;* nel 1794 i religiosi chiedevano aiuto perchè *bisognosi di soccorsi*. Il Duca aveva concesso loro 75 lire annue a titolo di elemosina che venivan loro sborsate anche in seguito, così che nel 1794 le chiedevan di nuovo facendo notare che la vicinanza del Castello e due assedi avevano *in buona parte rovinato il convento*, che era stato anche saccheggiato, ciò che li aveva costretti a incontrare ingenti debiti. Il quadro tuttavia rimase nella chiesa fino all'epoca delle soppressioni degli enti religiosi. (V. *Archivio di Stato* - Culto - Conventi - busta 1713 e *Cenni storici dell'ex-convento e chiesa di S. Ambrogio ad Nemus*, ecc. - Milano, Tip. Arcivescovile, 1861).

(2) Archivio di Stato di Milano. - Belle Arti - Pitture - 1805.

(1) *Rassegna d'Arte* del Luglio 1903 e del Marzo 1904.

(2) *Rassegna d'Arte*, Maggio 1901.

Leonardo, di fresco venuto in Lombardia ». E poichè nessuna opera sicura dello Zenale rivela la benchè minima influenza leonardesca, una sana critica deve scartare, fino a prova contraria, il suo nome nel quesito presente.

A tale concetto si è ispirata la Direzione della Pinacoteca chiamando la pala opera « di transizione fra la vecchia scuola lombarda e la leonardesca ».

Così riassunta, per sommi capi, la questione fino ad oggi, esaminiamo, un per uno, i nuovi contributi che è possibile portare all' attraente quesito artistico per spingere, fin dove sarà possibile, lo sguardo nelle tenebre che sembrano avvolgere la paternità artistica del quadro.

E noto subito che, a metter da parte, fino a prova decisiva contraria, la possibilità che il pittore possa essere lo Zenale, vale una considerazione basata sopra un documento — sul quale non fu forse richiamata sufficentemente l'attenzione — e sopra l' osservazione critica di un'opera sicura.

Il documento, che è utile riportare ancora — e che fu pubblicato inesattamente — è la lettera seguente del segretario ducale Marchesino Stanga, a Lodovico il Moro, che tolgo dall'originale che si conserva nell'Archivio di Stato di Milano (Culto, Conventi, Comuni. — Milano, Busta 1713):

Ill.mo et Ex.mo mio obser.mo

Per satisfare ala comissione quale me ha facta la Extia Vostra circa l ancona de Santo Ambroso ad Nemus ho mandato per lo pictore quale me ha dato la nota inclusa per chiareza de quello e tractato circa cio, quale mando a la Extia V. et in bona gratia sua de continuo me recomando. Mediolani xxij Januarij 1494.

Ex.mo D. V.re Minimus Servitor
Marchisinus Stangha.

(Fuori:)

Ill.mo et unico Signore
Signore Ludovico etc.

Purtroppo la *nota inclusa* è andata smarrita e per quante ricerche ne sian state fatte non s'è rintracciata. Il nome del pittore sembra quindi destinato fatalmente a rimanere, almeno per ora, nell' ombra. Certamente non mancano argomenti per lasciar supporre che fosse il De Predis, se si pensa che in quel periodo di tempo egli era, dopo Leonardo suo amico e socio in qualche lavoro, l'artista più apprezzato dalla Corte Sforzesca. Appunto poche settimane prima che Lodovico il Moro incaricasse lo Stanga *circa l'ancona de Santo Ambroso ad Nemus* il Preda aveva eseguito una *Maestà* che era stata riposta *con alcuni altri designi* in una cassa, insieme a diversi oggetti, e spedita in Germania a Bianca Maria Sforza andata sposa all'imperatore Massimiliano (1); della stessa Bianca Maria il De Predis (che fin dal 1482 era chiamato *depintore de lo Ill. S. Ludovico Sforza*) aveva poco prima eseguito *uno dissegno de carbone* e preparava anche uno *retracto colorito* della principessa. Marchesino Stanga anche questa volta, come le precedenti, aveva tenuto informato il Duca del lavoro dell' artista (2). Ma v'ha di più: nel luglio dello stesso anno 1494 il De Predis era in letto, ferito per il calcio di un cavallo, e il Duca, dichiarando che amava *non mediocremente Io. Ambrosio per la virtù sua* raccomandava al chirurgo Giovanni da Rosate di curarlo con diligenza (1). Se si ammette che Lodovico il Moro avesse realmente commesso al De Predis il quadro che gli stava a cuore per Sant'Ambrogio ad Nemus, si spiega più naturalmente il suo vivo interesse alla salute del pittore, ammalato proprio quando stava forse per condurre a termine un lavoro importante.

Quanto allo Zenale è noto che egli dipinse a fresco, insieme al Butinone, le pareti della cappella Griffi in S. Pietro in

Maestro della pala Sforzesca - *Disegno della Collezione Ambrosiana.*

Gessate fra lo scorcio del 1489 e il 1493: una lettera del 27 settembre 1489, in cui si parla delle ricerche che Ambrogio Griffi faceva per trovarsi un pittore che lo soddisfacesse in quel compito, e la considerazione che il committente morì appunto nel 1493, ci obbligano a limitare a quel periodo le pitture della cappella, come osservò il Beltrami. Il confronto fra la pala di Brera, in cui l'influsso leonardesco è evidente, specialmente nel gruppo centrale, e gli stessi affreschi eseguiti a così breve distanza di tempo e che rappresentano un vivace e spontaneo prodotto della scuola lombarda anteriore all'influsso di Leonardo tolgon dunque il dubbio che chi eseguì gli uni possa aver fatto anche il quadro di Brera.

Anche un esame superficiale basta a escludere qualunque più modesta derivazione leonardesca nelle anedottiche composizioni di S. Pietro in Gessate, firmate da Butinone e Zenale. È bene tenerlo presente ora in cui diversi scrittori stranieri son disposti ad attribuire ai due ritardatarî pittori trevigliesi le più disparate pitture.

È innegabile che ragioni non mancano per preferire, fra tutte, l'attribuzione della pala braidense al De Predis,

(1) *Rassegna d'Arte* - Ottobre 1901.
(2) *Rassegna d'Arte* - Giugno 1902.

(1) Archivio di Stato - *Missive* 193 f. 95, 2 Luglio 1494. - V. lo scritto di E. Motta in *Archivio Storico Lombardo*, XX, pag. 972 e segg.

messa innanzi dal Loeser. Il disegno a matita d'argento su carta azzurra del ritratto del piccolo Massimiliano nella biblioteca Ambrosiana (1) è tutto punteggiato all'intorno perchè, senza alcun dubbio, servì per la riproduzione nella pala di Brera: le identiche dimensioni, la stessa fattura meticolosa, la uguale disposizione dei lunghi riccioli dietro la nuca, lo provano; e non si può negare che, tanto nel disegno che nella figura stessa della pala, ritornano alcune particolarità dello stile del De Predis. La forma delle mani larghe con le dita grassoccie, poco appuntite, dalle nodosità troppo poco accentuate e il mignolo aggranchito, male attaccato al metacarpo, si ripete nel ritratto di giovane, recante la sigla del Preda e la data 1494, esposto a Londra al Burlington Fine Arts Club nel 1898.

Nè manca qualche rapporto con un'altra opera oggi attribuita al Preda, la *Madonna col Bambino,* della collezione Crespi a Milano, nella forma delle mani e nella struttura della testa del fanciullo; ma il contorno è più delicato nel quadro del Crespi, nè le forme vi trasmodano per l'eccessiva e poco sicura ricerca dello studio dei piani del viso come nel quadro di Brera, pel quale l'ignoto pittore non conosce limiti nel lavorìo degli effetti delle luci e delle ombre e nell'esecuzione degli accessori che son trattati con la stessa cura meticolosa delle parti principali, così che il quadro sembra quasi una grande miniatura.

Ma d'altra parte non vien fatto di ritrovare nella pala sforzesca di Brera gli altri caratteri — così diligentemente analizzati dal Morelli — proprii del De Predis: ciò che induce a concludere che i pochi rapporti che fra i due maestri ho notato derivino forse da comunanza di scuola o almeno d'indirizzo artistico più che da identicità di esecutore.

(1) Fu riprodotto e descritto anche recentemente da Luca Beltrami — *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana.* Milano, Montabone, 1904. Tav. III.

Lo riproduco ancora perchè il lettore abbia sott'occhio tutti gli elementi necessari al problema presente.

La Madonna con S. Rocco e il donatore - Maestro della pala Sforzesca - Torino, Collezione del Sig. Cora. *Fot. Ferrario.*

Il Venturi osserva giustamente che gli ornati della pala di Brera hanno una relazione strettissima con quelli usati dal miniatore Antonio da Monza e che, come questo artista, anche l'ignoto pittore della pala s'ispira all'arte di Leonardo da Vinci, ma la traduce in una forma convenzionale (1). La relazione manca affatto invece nei tipi delle figure, i quali, nelle composizioni che il Venturi attribuisce ad Antonio da Monza, non presentano quell'eccessivo tormento di rendere tutte le muscolature dei visi che è la più spiccata caratteristica nel pittore della pala sforzesca.

***

A questo maestro appartiene, senza alcun dubbio, un altro interessante quadro proveniente, sembra, dalla Lomellina, recentemente acquistato dal signor Luigi Cora di Torino e testè ripulito dal prof. Cavenaghi.

È una tavola alta m. 0,83, larga m. 0,69, senza indicazioni a tergo, raffigurante la Vergine in manto azzurro *acier* foderato di rosso, la veste grigio-violaceo scuro trapunta di filo d'oro, reggente sulle ginocchia il Bambino che si volge — quasi nell'identico atteggiamento del compagno della pala di Brera — a benedire un devoto interamente vestito di nero, inginocchiato dinnanzi al gruppo divino e col berretto nelle mani congiunte. Dietro il devoto è San Rocco in veste verde scuro, coperto di ampio mantello viola grigio, le calze color marrone, i calzari gialli e neri. Il santo appoggia la destra sulla spalla dell'offerente in atto di protezione, e la sinistra al petto, devotamente. Dietro le figure s'apre un paesaggio amorosamente composto con un'alta roccia forata nel mezzo, un castello dalle molte torri coperte dal tetto, secondo l'uso lombardo, e che sembra custodire una ricca chiesa ad ampio tiburio bramantesco, a destra del riguardante; un'ampia valle si stende fra le colline, lontano. Il pittore, ignaro delle esigenze delle proporzioni, ha collocato dinnanzi al castello un gruppo d'alberelli di

(1) Nell'*Arte* 1898, pag. 155.

un'altezza smisurata. Gli alberi e le rocce sono di un color bruno bitume, che ricorda l'analogo degli sfondi leonardeschi; il colorito delle carni è terreo, con ombre plumbee, i capelli della Vergine son biondi, quelli del Bambino biondo chiari, bruni nel donatore; le pieghe

Disegno pel quadro della Coll. Cora - Maestro della pala Sforzesca. *Londra. British Museum.*

abbastanza naturali e ampie, un po' tormentate, quasi cartacee verso terra. Tutto è diligentemente eseguito, con la stessa meticolosità della pala braidense, ma il lavorìo per dar risalto ai muscoli e ai vari piani dei visi è minore che nel quadro di Brera, così che il pittore ha ottenuto maggior serenità e maggior dolcezza nell'insieme.

È evidente che il disegno per lo stesso gruppo, già attribuito a Leonardo, del British Museum, fu eseguito pel quadro che ho descritto, non per quello di Brera, come credettero il Morelli e altri; il disegno, secondo il Bode, avrebbe anche servito per un dipinto del Museo di Berlino (1). Ma già il Muntz aveva fatte notare le differenze fra il disegno e la pala e, al contrario, la relazione che corre fra il tipo della Vergine nel disegno del British Museum e uno studio della collezione di Christ Church a Oxford. Quest' ultimo disegno, che anche il Muntz attribuì a Leonardo e il Morelli a Bernardino dei Conti, avrebbe servito per la *Vergine delle Roccie*. Il Muller-Walde assegnava al disegno di Christ Church la data 1472-1473, il Muntz, al contrario, era disposto a portarla indietro di sei o otto anni almeno. Non par probabile tuttavia che il disegno di Oxford abbia servito per la *Vergine delle Roccie,* perchè i lineamenti profilati, quasi acuti, e il motivo dei capelli raccolti a palle, legati a più riprese dietro le orecchie, nel disegno, non si riscontrano affatto nel quadro di Parigi, nè in quello di Londra. Il disegno di Oxford è verosimilmente della scuola di Leonardo, non del maestro, e presenta notevoli affinità — nella forma della fronte sfuggente, nell'attacco delle trecce, nella curva del naso, che risalta per effetto di una forte impressione della matita un po' al disopra del centro dell'osso nasale — col disegno di Londra pel quadro del signor Cora; in conclusione quel disegno di Oxford sembra rivelare, se non l'identica mano, almeno rapporti vicini col pittore del quadro stesso.

E poichè parliamo di disegni, notiamo alcuni abbastanza chiari rapporti fra quello del British Museum pel dipinto del signor Cora e alcuni altri studî leonardeschi.

Nella collezione della Biblioteca Ambrosiana lo studio a punta d'argento su carta azzurra, raffigurante una testa di donna rivolta a sinistra, con doppia collana di perle (1) presenta relazione, specialmente nell'esecuzione dei capelli che si stendono come agitati da una scossa improvvisa e terminano in basso rari e staccati dal restante della chioma, col disegno pel quadro del signor Cora. All'autore di quello studio dell'Ambrosiana sembra appartenere anche l'altro, riprodotto dal Beltrami al n. XI, come rivelano certe peculiarità comuni nell'esecuzione delle palpebre dure e male interpretate e i rari capelli segnati con pochi tratti serpeggianti; così il disegno di una mano con bastone (o con un flauto?) del n. XII può essere avvicinato, per lo studio di confronti, con le mani del disegno del British Museum pel quadro del Cora, e quello del n. XXVI dello stesso catalogo Beltrami con le figure dei dottori della chiesa nella pala di Brera, per certe particolarità comuni d'interpretazioni dei caratteri fisionomici. Più interessante, a provare nell'ignoto pittore della stessa pala braidense un imitatore, per quanto freddo, della maniera leonardesca, riesce il confronto fra la testa della figura a destra della Vergine nella pala, col disegno leonardesco di Windsor raffigurante, con una incisività di tratto che confina con la caricatura, una testa di vecchio nel quale diverse particolarità del disegno, e specialmente il taglio della bocca e le rughe che la circondano, rivelano un'identicità di derivazione delle 2 figure veramente notevole (2)

Disegno della Collez. di Christ Church ad Oxford.

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* 1889, pag. 497-499.

(1) N. 1 del Beltrami, op. cit. Pel Muntz. n. XLV.

(2) Vedasi anche il disegno di vecchio di profilo del British Museum (riprodotto nell'opera del Müntz, tav. 10) e il disegno di donna del Louvre (Müntz, pag. 215) col tipo e i capelli interpretati come nel disegno pel quadro del Cora, e il disegno del Bambino della collezione Bonnat (Müntz, tav. 25) pel confronto con quello del quadro Cora.

La figura dell'ignoto maestro che eseguì la pala coi ritratti della famiglia Sforza, dopo la scoperta del quadro del signor Cora e l'identificazione del disegno di Londra, vien dunque a esser oggi un po' meno avvolta nelle tenebre, almeno dall'aspetto dell'attività artistica, che non fosse fin qui: i confronti con le opere certe dello Zenale — e specialmente, ricordiamolo, con gli affreschi della cappella Griffi, così vicini di tempo al quadro di Brera — ci obbligano a non accogliere, fino a prova contraria, l'opinione di quegli studiosi che lo vorrebbero identificare col ritardatario maestro trevigliese, mentre i rapporti fra le tre opere che abbiamo esaminato dell'ignoto pittore — alle quali, giova sperarlo, ne potranno essere aggiunte altre — e i disegni leonardeschi lo rivelan soggetto all'influenza dell'arte di Leonardo, benchè rigido nelle sue forme compassate, privo di genialità e più diligente che felice compositore e colorista; al contrario i suoi rapporti con l'arte primitiva lombarda, e specialmente col Foppa, son minori di quanto sembrasse fino ad ora. Per tutte queste considerazioni è prudente attendere che la scoperta di qualche opera firmata o di qualche documento d'archivio di sicura applicazione ci riveli il nome di questo ignoto pittore che, insieme a tanti altri ricordati nelle carte, fiorì verosimilmente alla corte sforzesca nello scorcio della dominazione di Lodovico il Moro e che, pei caratteri peculiari che trovano nel grande quadro di Brera la più notevole applicazione, potremo accontentarci per ora di indicare come il *maestro della pala sforzesca.*

Disegno della Biblioteca di Windsor.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Bibliografia

= *La collezione Giorgio Mylius di battenti in ferro ed in bronzo.* Questa raccolta, come narra **Andrea Balletti,** che la illustra con note erudite, fu iniziata da Federico Mylius nel 1876, continuata ed arricchita dal figlio Giorgio che ereditò dal padre l'amore delle belle cose antiche. Essa consta ormai di 300 pezzi riprodotti nella pubblicazione di cui trattiamo da ampie e nitidissime tavole della Ditta Calzolari & Ferrario. Come si scorge dalle eliotipie la collezione ne contiene d'ogni foggia, d'ogni dimensione e d'ogni provenienza, di ferro e di bronzo. Sia per modestia o per disdegno, dice il Balletti, pochissimi fra gli autori di battenti apposero la firma alle opere loro. Uno di questi, G. A. Larducci, apparteneva all'arte del ferro in Verona, a cui si ascrisse nel 1774. In altri il Balletti crede riconoscere la mano di noti artisti, come il *Clemente* di Reggio. Conclude egli giustamente col dire che la raccolta Mylius sarà preziosa per chiunque in Italia o altrove scriverà la storia del ferro e del bronzo lavorato e da essa potranno trarre i nostri artefici geniali ispirazioni. G. C.

= Nel *Burlington Magazine* di Gennaio, **J. P. Richter** ha uno studio sull'*arte Cristiana nelle Catacombe di Roma,* le quali giacquero ignorate durante tutto il Medio Evo e furono scoperte in parte da Antonio Bosio e studiate da lui nella *Roma Sotterranea,* pubblicata nel 1632; quindi verso la fine del secolo scorso Giovanni de Rossi diede alle stampe un'opera importante sul medesimo argomento, ma incompleta. Toccò a monsignor Wilpert di compierla col grande suo lavoro ricco di ben 267 tavole uscito nel 1903, in cui studia le catacombe dal punto di vista cronologico ed artistico, servendosi delle iscrizioni trovate per stabilire l'epoca di quei sepolcreti. Sembra che le prime iscrizioni risalgano al 70 d. G. C. e le ultime al principio del V secolo. Dall'articolo di J. P. Richter si capisce di quanta importanza sia per lo studioso il lavoro di monsignor Wilpert che rese piana una via prima intricatissima e tenebrosa. Interessanti sono le considerazioni che il Richter fa sull'impersonalità degli artisti che lavorarono nelle Catacombe e probabilmente riprodussero pitture che ornavano le abitazioni dei defunti, sul loro simbolismo e sulla loro maestria. — **Léonce Maudry** illustra *una tavoletta della collezione Carvallo* rappresentante S. Giovanni B. nel deserto che egli giustamente attribuisce al senese Giovanni di Paolo, a cui **Roger Fry** ascrive pure una miniatura in un manoscritto della *Divina Commedia* di Mr. Yates Thompson.

= Nello stesso periodico di Febbraio, il sig. **C. J. Herringham,** in un breve articolo, riferendosi ad una lettera comparsa lo scorso Dicembre nel *Times* sulle *condizioni di S. Marco in Venezia* e sulla necessità di provvedere a renderle meno precarie, getta un grido di allarme. Egli lamenta anzitutto che, sia in Francia che in Italia, parecchi monumenti abbiano perduto molta parte della loro bellezza a causa di imprudenti riparazioni cui furono sottomessi, e cita in appoggio della sua tesi alcuni esempi. Noi non siamo fra coloro i quali pensano che i forestieri non hanno il diritto di parlare e di criticare quanto facciamo per mantenere i nostri monumenti, poichè la bellezza è patrimonio universale e tutti debbono esserne gelosi custodi, ma in fatto di restauri bisogna ben distinguere i restauri propriamente detti dai rifacimenti. Questi possono essere diversamente apprezzati ed anche biasimati, come una specie di contraffazione, ma i restauri veri, quelli cioè che hanno per oggetto di conservare quanto altrimenti andrebbe in rovina, sono necessari, indispensabili. Certamente per preservare in buono stato si è bene spesso costretti a sostituire marmi e pietre spezzate con marmi e pietre nuove su cui il tempo non ha ancora stesa la sua meravigliosa patina, togliere vecchi ferri arrugginiti, introdurre dei mutamenti che colpiscono poco gradevolmente l'occhio dell'esteta, ma la posterità ci sarà grata di aver sacrificato il pittorico all'utile. Del resto gli stranieri possono tranquillarsi poichè, se tutto quanto si fece in Italia per la conservazione dei monumenti non è perfetto, tuttavia, specialmente in questi ultimi tempi, si procede in quelle operazioni colla massima cautela e col massimo rispetto del patrimonio glorioso, onde le facili critiche sono avventate ed ingiuste.

= *Rivista d'Arte,* n. 12, 1904. **Marcel Reymond** ha un articolo interessante sull'arco chiamato già dal Paoletti *mistilineo* e di cui sono parecchi esempi in Firenze. Secondo l'A. questo arco, puramente decorativo, sarebbe stato per la prima volta usato da Niccolò d'Arezzo nelle porte d'Or San Michele nel 1408, poi dal Ghiberti nel tabernacolo dell'Arte di Calimara nel 1414 e nelle nicchie delle porte del Battistero. Altri esempi di questa ultima forma dell'arte gotica si hanno in Firenze, in Toscana, ed in altre province d'Italia, come nel Genovesato, e nel Veneto. **Corrado Ricci** pubblica alcuni documenti relativi al *tabernacolo ed agli angeli di Mino da Fiesole* in Volterra e **Peleo Bacci** *documenti su B. da Maiano e Andrea da Fiesole* riferentisi al fonte battesimale nel Duomo di Pistoia. Finalmente **Pietro Mazzoni** illustra *alcuni quadri posseduti dalla R. Accademia della Crusca,* fra i quali una Vergine col Figlio della scuola del Botticelli.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Per una Recensione.

Il prof. D. Rodolfo Maiocchi, nel fascicolo del dicembre u. s. del *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, pubblica una lunga recensione sul mio volume, edito pochi mesi fa dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, *Gio. Antonio Amadeo.* La recensione, fra molte lodi delle quali son grato alla cortesia del Maiocchi, contiene diversi appunti che, francamente, credo di non meritare. E siccome ho la convinzione che, se chiunque è libero di far critiche a un'opera data in dominio del pubblico, l'autore possa, con la stessa libertà, difendere l'opera propria — quasi come un padre difenderebbe il figlio attaccato — quando lo creda opportuno, chiedo venia di esser costretto ad occuparmi qui del mio libro. Lo faccio brevemente e, mi si permetta l'autocritica, oggettivamente.

Il Maiocchi, dopo aver notato che la derivazione dell'arte dell'Amadeo da me studiata con criteri nuovi sarà discussa (finora non lo fu nelle molte altre recensioni pubblicate in Italia e all'estero), osserva che il III capitolo è un po' *frammentario:* ma egli avrebbe dovuto far notare che, più che il capitolo, lo era l'attività dell'artista studiata in quel periodo dal 1480 al 1485, e che la lunga digressione compresa nel capitolo stesso per studiare lo stile e le opere dei Mantegazza si imponeva, per spiegare il mutamento radicale della maniera dell'Amadeo nelle sculture delle tombe cremonesi; infatti un altro studioso osservava che lo stile dei Mantegazza e quello dello scolaro in quel tempo eran stati fin qui confusi e che pel primo ero riuscito a distinguerli. Più avanti il Maiocchi osserva, quasi per farmene un appunto, che parlando dell'opera dell'Amadeo a pro' del duomo di Milano non feci che richiamare le scoperte d'archivio relative, già da me pubblicate *a Vienna* (voleva dire a Berlino nel *Repertorium f. K.* 1901): ma la cosa era naturale e credo inutile farne notare il perchè. Avrebbe forse desiderato che, in un libro che abbracciava l'intera attività dell'artista, avessi taciuto la storia di un suo lavoro, soltanto perchè me n'ero già occupato — là diffusamente, coi documenti riportati per intero, qui riassumendo — in un periodico straniero che ho pur citato nel mio libro? E perchè vuol dare a credere che i *nuovi documenti* (non ho detto *inediti)* su l'Amadeo a Pavia, annunciati nel sommario del IV capitolo non figurano affatto nel testo, mentre le pagine 170, 171, 172 non parlano d'altro e i richiami delle note provano che le notizie son tolte da documenti dell'archivio di Stato, ignoti probabilmente alla maggior parte dei lettori del libro? Inoltre il Maiocchi mi rimprovera di aver dedicato un *brevissimo cenno* al gugliotto dell'Amadeo sul Duomo di Milano, mentre ne ho fatto un esame particolareggiato, pubblicando anche un disegno dell'Ambrosiana e, nel capitolo dedicato alla scuola dell'Amadeo, mi sono industriato a provare che le sculture decorative di quel gugliotto (che ho riprodotte tutte per la prima volta) non appartengono allo scalpello del maestro ma agli scolari; e in ciò ho già diversi studiosi d'arte a darmi ragione. Il Maiocchi, inoltre, trova che non saranno da tutti accolte le mie conclusioni sulla paternità artistica delle tombe della Torre, Castiglioni e Borromeo, per ragioni che saltano subito agli occhi da chi considera — son sue parole — *anche le sole fotografie dei monumenti:* ciò che mi fa dubitar forte che egli si sia limitato precisamente all'esame delle sole fotografie, perchè se avesse studiate sul posto quelle sculture, probabilmente sarebbe anch'egli del mio parere, tanto i caratteri di quelle sculture, dovute a mani diverse, gli sarebbero apparsi evidenti. Inoltre egli trova che l'ultimo capitolo — dedicato agli ultimi lavori dell'Amadeo, ai suoi scolari e alle opere che rivelano l'influsso dell'arte sua in quasi tutte le città della valle del Po — è *slegato e farraginoso:* appunto al quale non credo di potermi opporre senza venir meno all'oggettività che mi son proposta. Mi accontenterò quindi di pensare che un altro critico d'arte osservava che precisamente quell'ultimo capitolo del libro assurgeva a una completa illustrazione dell'intera scultura lombarda dal Rinascimento fino al suo decadere. E se il Maiocchi trova che l'essermi occupato un po' a lungo dei Mantegazza ha nuociuto al *lucidus ordo* della tessitura del libro — poichè è solo di quegli artisti che mi sono occupato con abbondanza fra quelli che, com'egli dice con frase poco felice, *dovevano solo far corona all'Amadeo,* — è segno che egli non ha intuito che nel delineare l'attività dei Mantegazza e distinguerla nettamente da quella dell'Amadeo consisteva precisamente la base della mia illustrazione, per la quale ho dovuto rifarmi da capo senza quasi tener conto delle precedenti pubblicazioni che intralciavano, più che chiarirlo, il cammino arduo e lungo che io m'ero prefisso di percorrere. Meno male che il Maiocchi conviene nelle molte difficoltà che ho incontrato nel mio compito: e se egli abbia colpito nel vero, osservando, nella chiusa della sua recensione, che il mio libro è ispirato a criteri critici moderni e a serietà di studi, non spetta a me di notarlo e posso tutt'al più esprimere il cruccio, che egli, che delle ricerche storiche e degli studi critici conosce, per esperienza, tutte le difficoltà, non abbia studiato più a fondo l'argomento, prima di lanciarmi, in un periodico di ricerche storiche, accuse che, ripeto, non credo di meritare. Mi consolerò pensando al giudizio recato da uno studioso d'arte lombarda, il cui nome è noto e caro a tutti, sul conto del libro che mi è costato lunghi anni di studio e che egli ritenne del tutto esauriente l'argomento, i rapporti dell'artista e l'influenza esercitata nella regione, e che segue così quel metodo critico moderno senza del quale la storia dell'arte sarebbe ancora alle « quisquilie archeologiche e alle nebbie vasariane ».

F. Malaguzzi-Valeri.

Londra. — Vendite.

La vendita all'incanto da *Christie* dei quadri appartenenti già a *Lawrie & C.*, ha prodotto la egregia somma di 875.000 franchi. I dipinti della scuola Italiana non ottennero un gran prezzo perchè solo un ritratto di G. B. Moroni fu pagato mille ghinee, mentre il ritratto equestre di Enrico II del Clouet, già esposto al Louvre, venne venduto per più di 59.000 franchi, la Sibilla di Rembrandt per 84.000, ed un Van Dyck (Carlo I e la sua famiglia) per 43.000.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

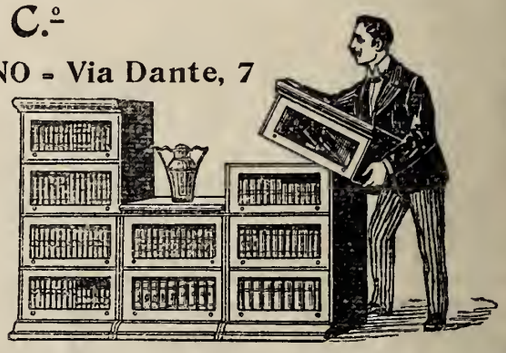
Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C.o
di Aug. Zeiss & C.o

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7



Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso. **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" X MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

G. W. Forbes.

Anno V. - N. 4 Milano: Aprile 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

M. LOGAN: Due dipinti inediti di Matteo da Siena *(con sei incisioni)*. — L. MARINELLI (Tenente Colonnello del Genio): Il Santuario del Piratello *(con sette incisioni)*. — GIOVANNI FRIZZONI: A proposito del Cavazzola, veronese. Lettera aperta al Conte Carlo Gamba *(con tre incisioni)*. — PROF. FEDERICO ARGNANI: Maioliche antiche faentine ed oggetti medioevali rinvenuti in Cotignola *(con otto incisioni)*. — G. CAGNOLA: A proposito di un ritratto di Bernardino de' Conti *(con quattro incisioni)*. — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Chieti. — Esposizione abruzzese.

Nel prossimo aprile verrà inaugurata a Chieti una Esposizione d'arte antica abruzzese. A giudicare dal lavoro che ferve attivissimo non solo in quella città ma in tutte le altre della regione, essa riuscirà degna delle tradizioni dell'arte abruzzese.

L'Esposizione sarà aperta verso la fine di aprile, quando cioè potrà essere inaugurata la ferrovia elettrica dalla stazione alla città; e avrà la durata di un mese.

Gli abruzzesi, che sempre fanno le cose con gusto e con garbo, hanno cominciato dallo innamorare il pubblico con un cartello che per sè stesso è una vera opera d'arte, ideata ed eseguita da un artista insigne di Pescara, Basilio Cascella. Esso è una efficace allegoria; il vecchio Abruzzo, simboleggiato in una soave figura di donna, solleva in alto un gagliardo fanciullo, che rompe un ramo da un albero di lauro; in fondo si disegnano azzurre due montagne, ai lati sono gli stemmi dei tre capoluoghi della provincia di Abruzzo, alla base campioni artistici antichi di rara bellezza.

Venezia. — I restauri di San Marco.

Anche i nostri lettori ricordano l'allarme gettato nello scorso anno dalla relazione di una Commissione di architetti circa la stabilità delle basi di San Marco e le fenditure riscontrate nella basilica stessa.

Ora sono cominciati i lavori preparatorii per i restauri della basilica e precisamente del soffitto sopra la vôlta dell'Apocalisse, nel quale si sono riscontrate parecchie fenditure.

La basilica per un terzo della sua lunghezza, verso la porta maggiore, verrà chiusa da un alto steccato.

Si è messo mano ai lavori per la costruzione dell'armatura, che arriverà fino al soffitto.

Il costo di questa armatura ascende a circa 36.000 lire.

I lavori furono affidati alle ditte Pasqualin e Vienna. Dureranno non meno di cinque anni.

Lucca. — Contro una deliberazione vandalica.

Vivissima è l'agitazione contro il progetto comunale, che approva la costruzione di una porta nelle mura della città. Tali mura sono il più perfetto monumento della grande architettura militare lucchese. Protestarono con telegrammi Pascoli e D'Annunzio. Carducci ha protestato in questi termini:

« Vogliono scoronare anche Lucca del suo bel cerchio? Era sorto per accordo di natura ed arte in vista mirabile. Ma non profitta.....

A questi vili meccanici nemici
d'ogni gentile e puro adoperar.

E il maestro G. Puccini: « Alla protesta contro lo sconcio che vuol farsi alla verde ghirlanda che cinge la nostra Lucca unisco la mia voce che grida, al rispetto del vetusto monumento ».

La minoranza del Consiglio comunale, capitanata dal dottor Giulio Lippi, essendosi astenuta dall'intervenire al Consiglio, ha fatto andare deserta l'adunanza in cui si voleva decidere una querela per un articolo di giornale contrario alla porta.

Asti. — La cripta della Chiesa di S. Anastasia.

La cripta della chiesa di S. Anastasia era stata ridotta per incuria a una umida cantina. L'intervento intelligente dell'Ufficio d'arte l'ha ora salvata da una certa rovina con un restauro che l'ha rimessa nelle condizioni dell'età romana cui appartiene.

Foggia. — Un quadro di Luca Giordano.

In una casa privata venne scoperto un bel quadro d'autore dai competenti attribuito a Luca Giordano e rappresentante una *Sacra famiglia.*

Il quadro avrebbe, oltrechè un'importanza artistica, una grande importanza storica, perchè nella figura della Madonna sarebbe il ritratto di Cristina di Svezia, la strana figlia di Gustavo Adolfo, in occasione della sua conversione al cattolicismo.

Orvieto. — L'affresco di S. Sebastiano.

Lo splendido affresco del S. Sebastiano che trovavasi nel palazzo municipale di Orvieto è stato trasportato al Museo cittadino. L'antica tradizione attribuisce il dipinto al Perugino, ma sembra che questi si debba escludere per ragioni di tempo, per attribuirlo invece ad altri della sua scuola.

Il Guardabassi, nell'Indice guida dei monumenti dell'Umbria, lo ritiene di Girolamo Genga da Urbino, ma oggi lo Steinmann lo attribuisce al Pastura da Viterbo. L'affresco trovavasi fin dal 1653 nel Palazzo municipale; in antecedenza si trovava nella chiesa della Madonna della Fonte, costruita dal nostro Comune intorno al 1490, ed ora demolita.

Bari. — La cupola medioevale del Duomo.

La cupola medioevale della cattedrale è ora ripristinata e nello scorso mese ne venne fatta l'inaugurazione solenne, presenti tutte le autorità civili, militari ed ecclesiastiche. Monsignor Vaccaro ha fatto una chiara e bella esposizione della storia del restauro, augurando che il buon esempio dato spinga gli amatori a disseppellire tanti tesori d'arte, che sono stati deturpati da un periodo di perturbazione artistica.

Dopo di lui ha parlato il signor Angelo Conti, rappresentante il ministro della P. I., che ha avuto slanci veramente lirici, ed ha sciolto un inno di gloria all'arte Pugliese. La parola agile e scintillante dell'oratore è stata ripetutamente interrotta da segni di grande ammirazione. Ha parlato quindi dei rapporti di affetti e d'arte tra Venezia e Bari.

Appena finito di parlare il Conti, l'arcivescovo ha invitato il comm. Avena ad aprire il velario che ricopriva l'opera d'arte.

I lavori di ricostruzione sono dovuti all'ingegnere Avena.

Padova. — Un quadro di Giorgione che ritorna a Padova dopo mezzo secolo.

Dedichiamo questa notizia recentissima a tutti i cultori delle arti belle, persuasi che in Padova, città ricca e feconda di belli ingegni e conservatrice di splendidi monumenti, non passerà inosservata.

Si tratta di un grande quadro con tredici figure in grandezza quasi al naturale, rappresentante l'incontro di Cristo condotto al Calvario con la Vergine Veronica che gli porge un bianco lino, devotamente composta a raccogliere il sangue prezioso cadente dalla fronte del Redentore.

Il colorito giorgionesco, la meravigliosa fusione delle tinte, l'atteggiamento delle figure che completano la composizione principale, la varietà delle acconciature bizzarre e l'arte infine con cui è trattato il panneggiamento, attestano subito il pennello del sommo.

La testa di Cristo che risalta sulla Croce nella profonda rappresentazione della sofferenza fisica, ha quel volger d'occhi pietoso che si riscontra in altre due teste del nostro: l'una presentemente nella Galleria di un milionario nord-americano, l'altra in una Galleria estera celebrata.

La figura soave della Veronica ricorda un'altra graziosa immagine di donna ben conosciuta, ed è opinione di un intelligente studioso straniero che una delle figure con folta barba e che riesce di più alta statura delle altre, possa rappresentare il ritratto del pittore stesso, Giorgio Barbarelli.

Il quadro è citato dal Ridolfi nella sua *Vita dei pittori dello stato Veneto* (pag. 87, edizione di Venezia, 1648) con un po' di confusione nella descrizione del soggetto, segno evidente che scriveva a memoria. Difatti il Ridolfi confonde uno degli sgherri con cappello roseo che tira con la fune il Redentore, con un'altro giudeo che lo schernisce.

Le origini di proprietà del quadro sono ignote. Si sa solo che appartiene da molto tempo agli eredi Perazzolo, proprietari di alcune case attigue alla Chiesa di S. Luca in Padova, e nel trasporto di questa famiglia in Treviso ebbe onorifico posto tra molti altri quadri della celebre collezione veneziana dei Conti Algarotti, eredi del letterato che fu già Ciambellano ed amico personale del Re di Prussia. È memorabile che nel 13 Giugno del 1848, durante l'assedio di Treviso, una bomba austriaca squarciando tutti i piani del palazzo Perazzolo, e scoppiando, mandò in frantumi gli specchi, ma risparmiò quadri e persone.

Dopo diversi altri incidenti e peregrinazioni il quadro di Giorgione ritorna a Padova sotto gli auspici del proprietario principale e precisamente là dove fu tolto un giorno, e dove si potrà vedere per gentile consenso dell'ing. Ernesto Belloni di Treviso.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Aprile 1905 N. 4

Due dipinti inediti
di Matteo da Siena

Interessante riuscirebbe uno studio dettagliato dei varii esempii, in cui, nella pittura italiana, artisti diversi hanno collaborato ai medesimi dipinti, sia aiutandosi personalmente l'un l'altro, come Benozzo assistè Fra Angelico in Orvieto, sia completando l'opera d'arte, come fece Filippino quando restaurò i grandi affreschi di Masaccio, ed il Sodoma la *Circoncisione* del Signorelli nella National Gallery. Questo soggetto, che naturalmente condurrebbe a molte serie considerazioni estetiche e di stile, non sarebbe certo privo di importanza, ma per il momento noi ci limiteremo ad un solo caso di strana ed inaspettata collaborazione, che ebbe luogo verso la metà del Quattrocento. Forse fra i nomi di artisti che si affaccerebbero alla nostra mente quali collaboratori dell' opera monumentale e maestosamente impersonale di Piero della Francesca, uno degli ultimi sarebbe quello del soave, vivace e gaio pittore senese, Matteo di Giovanni. Eppure fu dal centro di una elaborata *Ancona* di Matteo, che venne tolto il *Battesimo* di Pier della Francesca, che ammirasi nella Galleria Nazionale di Londra (N. 655). Il polittico dal vivace colorito, che per tanto tempo inquadrò questa opera imponente, trovasi ancora nel Duomo della città di Borgo S. Sepolcro (dove si possono pure ammirare parecchi fra i più grandi lavori di Pietro), ma la tavola centrale ha emigrato in Inghilterra. Il custode ci informa con amarezza, che nel 1857 fu venduta per L. 23.000, ma che « se ne pigliò L. 70.000 a Firenze » e noi sappiamo come nel 1861 essa passasse dalla collezione del sig. Uzielli alla *National Gallery*.

San Pietro e San Paolo - Matteo di Giovanni - *Cattedrale di Borgo San Sepolcro.* *Fot. Alinari.*

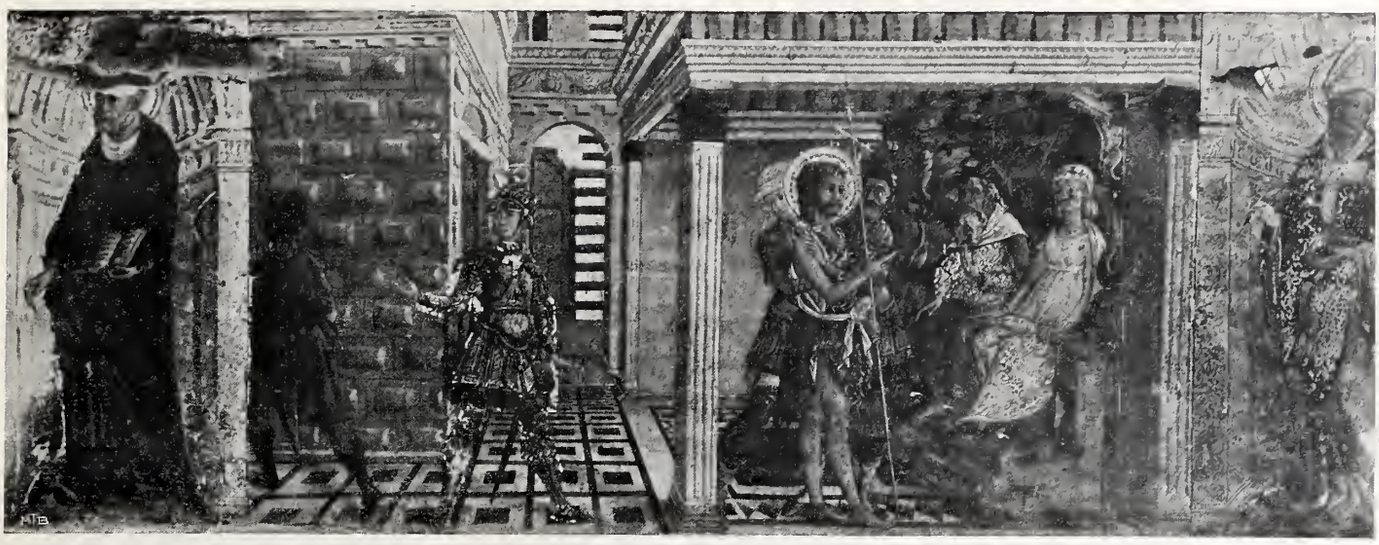
La collaborazione deve esser stata cagionata dalla vicinanza e dalla convenienza, anzichè da affinità artistica. Matteo, come sappiamo, aveva molte aderenze nelle città della vallata superiore del Tevere: suo padre era nativo di Borgo S. Sepolcro, ed egli stesso è citato quale « Civis Burgensis et habitans Senis » (Vasari, Sansoni, II, p. 494). Il primo suo lavoro, al quale ritornerò fra breve, trovasi nella piccola città di Anghiari, la quale si erge sulla cima di uno dei colli che dominano Borgo San Sepolcro, mentre l'Assunzione della Vergine, che è forse il suo capolavoro, trovasi tuttora nei *Servi* a Borgo stesso. Matteo dunque era un'artista al quale gli abitanti di Borgo, di quella città ove Piero ebbe i suoi natali, avrebbero naturalmente ricorso. Probabilmente, quando Piero dipinse il *Battesimo*, si era già acquistato tanta fama e di conseguenza tanto lavoro, da non poter completare un intero ed elaborato palio d'altare secondo il gusto dei suoi committenti. D'altronde anche in una delle sue prime opere, *la Madonna della Misericordia,* (ora nel Municipio) egli evidentemente impiegò un assistente per dipingere gran parte delle figure minori. Fin da principio egli deve aver concentrato il suo massimo interesse nella più grandiosa forma d'arte, la figura, e possiamo quindi facilmente credere che egli si rifiutasse a completare le decorazioni di un polittico adorno di santi sui pilastri, di piccole scene sulla predella, di angeli e di fiori. Non ci sorprenderebbe quindi che Matteo, rivelatosi quale abilissimo artista in Anghiari, venisse allora chiamato ad ultimare la pala. Però, mentre risulta chiaro ed evidente che egli e nessun altri compì tale lavoro, a me non consta che alcuno finora abbia riconosciuto tale paternità. Difatti, il Catalogo della National Gallery dice il rimanente della decorazione dell'Altare, donde fu tolto il *Battesimo* di Piero « opera di un'altra mano » e le guide locali o lo attribuiscono a

Piero o lo ignorano completamente. Il Crowe ed il Cavalcaselle, con quel loro abituale sfoggio di cognizioni delle caratteristiche generali unito ad una esagerata prudenza nel rintracciare lo stile di un' artista, collocandolo sia prima, sia dopo l'epoca in cui egli è maggiormente conosciuto, ascrivono quest'opera a Domenico di Bartolo nella loro edizione inglese, e al Vecchietta nella italiana, (*Storia*, ecc. VIII, p. 243. Firenze, Le Monnier: intorno a Piero della Francesca), a due pittori cioè appartenenti ad una generazione precedente quella dell'autore di questo polittico. Infatti Domenico di Bartolo aveva almeno 30 anni più di Matteo e il Vecchietta era di 20 maggiore di lui. Domenico poi, in tutti i suoi quadri sacri conserva le traccie del trecento nei tipi, negli atti, e nei panneggiamenti, e quando si studia di seguire la nuova maniera e di diventare un « naturalista » — come negli affreschi dell'Ospedale di Siena — egli perde tutta la grazia ereditata dalle buone tradizioni del passato, per farsi goffo, pesante e « bourgeois ». L' autore dell' ancona di Borgo invece è assolutamente un quattrocentista e solo nell'ordinamento generale si riattacca all'arte del secolo precedente. Le sue figure hanno inoltre uno stile, una eleganza, una dignità negli atteggiamenti, una grandiosità, che quasi ci rammenta il Mantegna, mentre il suo modo di panneggiare non conserva traccia della maniera gotica. Malgrado ciò l'attribuzione a Domenico di Bartolo non mancava di un certo acume, poichè l' ancona richiama il suo stile così da indicare una stretta affinità, cosa ben naturale, Matteo essendo suo scolaro.

La Vergine in trono col Bambino Gesù, ai lati vari Santi - Lorenzo Vecchietta. *R. Galleria degli Uffizi* - Firenze. *Fot. Alinari.*

Ci rimane ora da considerare il secondo nome. L'attribuzione del Cavalcaselle al Vecchietta, allievo del Sassetta, riesce molto interessante perchè, se è indizio nel critico di una certa mancanza di immaginazione creativa, prova la di lui notevole abilità nel decomporre in certo qual modo un'opera nei varii elementi che la costituiscono. Questo polittico, specialmente nelle piccole figure, rivela l'influenza del Vecchietta sovrapposta agli insegnamenti di Domenico di Bartolo. Ma l'attribuzione al Vecchietta, mentre si potrebbe capire se ci fossero soltanto le piccole figure sui pilastri, tradisce una singolare mancanza di conoscenza dell'arte senese, ove si prenda a considerare i due grandi Santi, i quali ci rivelano Matteo in modo così chiaro da escludere qualsiasi altro nome.

Nascita di San Giovanni - Matteo di Giovanni - *Cattedrale di Borgo San Sepolcro.* *Fot. Burton.*



San Giovanni dinanzi ad Erode - Matteo di Giovanni - *Cattedrale di Borgo San Sepolcro.* *Fot. Burton.*

Esaminiamo dunque l'opera un poco in dettaglio. Il San Pietro è quasi una replica di quello che trovasi nella *Madonna della Neve* a Siena, per la stessa forma di testa, gli stessi ricci folti e le lunghe mani ossute, prese da Domenico di Bartolo, caratteristiche queste che si incontrano sempre in Matteo. Nella pala di Siena i panni sono più sommarii, ma l'esatto riscontro al modo alquanto contorto di drappeggiare della nostra ancona lo troviamo nel *Massacro degli Innocenti* di Matteo, della chiesa dei Servi a Siena e nella *Madonna con quattro Santi* di Pienza. E potrei ancora addurre molte altre prove pel mio asserto se non temessi di riuscir tedioso. — Osserviamo ora la predella e le figure minori, che sotto molti aspetti formano la parte più interessante dell'opera, poiche è qui dove possiamo distinguere nel modo più chiaro e palese gli elementi di cui si compose e si formò lo stile di Matteo di Giovanni. Un confronto anche superficiale fra i piccoli Santi sui pilastri colla pala del Vecchietta agli Uffizi, qui riprodotta, rende superfluo ogni commento. La serie delle predelle comincia a sinistra colla *Nascita di Giovanni,* nella quale havvi una graziosa scena di *genere,* con una ancella che porta una secchia d'acqua. Segue quindi la *Predica di Giovanni Battista,* dove il deserto vien rappresentato dal boschetto decorativo prediletto dai senesi, tutto risplendente di frutti dorati. La *Crocifissione* sta nel centro col suo piccolo paesaggio, esso pure caratteristico dei maestri senesi: poi segue *Giovanni dinanzi ad Erode,* che ha per sfondo le mura di una prigione, rustiche e rozze secondo lo stile comune a Siena verso la metà del secolo. La *Danza di Salomè,* e specialmente i due suonatori nel fondo, devono esser stati suggeriti dal bassorilievo in bronzo di Donatello che si trova nel Battistero di Siena. Il colorito generale di queste predelle, brillante, squisito, si avvicina alla maniera del Vecchietta o di Sano di Pietro più delle altre opere di Matteo. [1] Anche le figure delle giovani donne hanno un'impronta di gracilità e di soverchia snellezza, che scompare nelle pitture posteriori del nostro Autore. « L'Annunciazione » di sopra, nel centro, rammenta essa pure Sano ed il Vecchietta, ma l'azione e lo spirito tradiscono lo scolaro di Domenico di Bartolo.

Il lavoro di un'artista, che si scosta leggermente dallo stile suo più conosciuto e tradisce le traccie della di lui

(1) Quelle che per lo stile più si avvicinano a queste sono le piccole figure sopra l'*Annunciazione* del Vanni in S. Pietro Ovile, dove noi abbiamo nella cuspide centrale il Crocifisso tra la Madonna e S. Giovanni Evangelista; nelle cuspidi laterali le mezze figure di S. Pietro e S. Paolo. Tali pitture, probabilmente fra le sue prime, rivelano in parecchi dettagli Matteo, pur rammentando molto il Vecchietta.

Crocifissione - Matteo di Giovanni - *Cattedrale di Borgo San Sepolcro.* *Fot. Burton.*

Madonna con Bambino e Santi - Matteo di Giovanni - *Chiesa di Sant'Agostino* - Anghiari. *Fot. Burton.*

origine, si può con ragione considerare come appartenente all'inizio della sua carriera: perciò non sembrami troppo arrischiato il collocare questo polittico in un'epoca anteriore alla prima delle due opere di Matteo di cui si conosca la data: la *Madonna con quattro Angeli* dell'accademia di Siena, eseguita nel 1470, e la *Madonna della Neve* nel 1477.

Nell'ultimo quadro le predelle sono decisamente di una fattura più progredita, e così le figure gracili, smilze e mal equilibrate dei pilastri della pala, hanno ceduto qui il posto ad altri tipi più solidi e a creazioni più realistiche. Anzi, la Madonna del 1470 rivela una maggiore padronanza nel rendere la forma in modo realistico e maggiore maestria nella costruzione, della ancona di Borgo San Sepolcro. Tuttavia, per la maturità del concetto e per la finitezza della esecuzione, non le si può attribuire una data molto anteriore al 1465.

Dobbiamo dunque arguire che questa è l'epoca approssimativa del *Battesimo* di Pier della Francesca? Dallo stile di tale pittura, una cosa sola si può dedurre: che cioè, come la *Risurrezione* di Borgo, alla quale in tutto rassomiglia, essa appartiene agli ultimi lavori di Piero da noi conosciuti perchè troviamo in esso un possesso della forma maggiore che in tutti gli altri. Gli affreschi di Arezzo, incominciati forse circa il 1452, sono fra le sue opere più tarde; *il Duca e la Duchessa di Urbino* (Uffizi) datano dall'anno 1465. Nulla, in queste due tavole, ci vieta di supporre che vennero eseguite press'a poco nell'istesso tempo, e perciò, in mancanza di prove contrarie, possiamo con probabilità indurre che Piero e Matteo lavorassero per la stessa ancona nella medesima epoca, e cioè verso il 1465.

Ho già parlato di altri dipinti lasciati da Matteo nell'alta vallata del Tevere ed ora rivolgeremo la nostra attenzione ad uno di questi, che sembrami ancor più antico del polittico di Borgo. Per quanto mi consti, esso fino ad oggi sfuggì completamente all'attenzione di ognuno. Nella Chiesa di S. Agostino, ad Anghiari, piccola città di collina ad un'ora di carrozza da Borgo, trovasi una *Madonna miracolosa,* intorno alla quale stanno gioielli e cuori d'argento. Seduta su un alto trono di marmo, circondata da teste d'angeli, la Vergine tiene sul braccio sinistro il Bambino e volge in giù lo sguardo, leggermente obliquo, con quella sonnolente, misteriosa ed equivoca espressione tanto frequente nell'arte senese. Le sue carni hanno una tinta dorata e la veste un color rosso vivo. Sebbene porti già in modo palese l'impronta dello stile di Matteo, essa tuttavia appartiene alla medesima

famiglia della bellissima Madonna di Bartolo in S. Agostino di Asciano. Una tavola a destra reca S. Francesco ed un altro santo, con manto rosso ed un berretto piatto di pelliccia bianca. A prima vista la si potrebbe facilmente scambiare per un'opera del Vecchietta, per gli occhi assai somiglianti ai suoi nel taglio e nell'espressione, ma anche qui noi sentiamo l'influenza di Domenico di Bartolo, come pure nel S. Antonio Abbate e nel S. Agostino del pannello di sinistra, i tipi e le forme dei quali appartengono senza dubbio a Domenico. In questi però si scorgono distintamente il grigio ed il verde proprii di Matteo, e per chi sappia rintracciare la carriera di un'artista e risalire alcuni anni indietro ai suoi primi quadri, l'intiero trittico appartiene alla prima epoca di Matteo. In esso riscontriamo gli stessi elementi del polittico di Borgo — Domenico di Bartolo e Vecchietta — ma possiamo arguirne l'epoca alquanto anteriore dal fatto che questi elementi sono meno *fusi* collo stile personale dell'artista, che là riusci così bene a riunirli.

M. Logan.

Il Santuario del Piratello (1)

Sulla via Emilia, a 3 km. e mezzo circa dalla città di Imola, verso ponente, trovasi un piccolo villaggio denominato Piratello, nella località in cui, quattro secoli or sono, non vi era altro che un pilastro in pietrame, con l'effigie della Madonna dipinta in apposita nicchia; e poichè accanto al pilastro vegetava una pianta di pero di mediocre grandezza, ricordata col nome dialettale di *piradèl*, così questo nome, corretto, fu dato prima all'Immagine ed al pilastro, poscia al Santuario, e finalmente si chiamò con lo stesso nome di Piratello anche l'adiacente campagna, oggi sparsa di case e di villini.

Il santuario sorge poco a monte della stazione tramviaria Imola-Bologna, sopra pianta rettangolare misurante una superficie di 250 mq. circa; all'esterno sono notevoli: il campanile, il cornicione ed una cornice, ambedue in cotto, che girano attorno al fabbricato per due tratti soltanto e i capitelli, in arenaria, posti sulle lesene in laterizi.

Il campanile, sormontato da una guglia, non bella, di epoca posteriore, è attribuito al Bramante (2), quantunque le opinioni, al riguardo, siano molto discusse; però la correttezza e la semplicità delle linee, le proporzioni armoniche delle varie parti e l'eleganza delle bifore, rivelano il caratteristico stile del "500 e quindi, se l'opera non è proprio del Bramante, è indubbiamente della sua scuola.

Pregevoli sono la cornice ed il cornicione, pure del "500, rassomigliante quest'ultimo a quello del palazzo di Caterina Sforza, nella stessa città di Imola (3) dove si ripetono press'a poco le stesse modanature e le splendide testine degli angioli che ricorrono lungo la gola; sono belli anche i capitelli corintii, l'ornamentazione dei quali è squisitamente scolpita.

Il Don Cortini, parlando delle cornici, afferma che in origine esse circuissero il fabbricato lungo tutto il perimetro, ma non accenna alla cagione per cui furono più tardi abbattute le porzioni, che oggi risultano mancanti.

A parer mio, tale opinione non sembra accettabile, sebbene, si scorga, osservando il manufatto, che le striscie murarie, ove in origine dovevano trovar posto le restanti parti delle decorazioni in discorso, presentano un colore sbiadito, il quale si accentua specialmente nel prospetto di levante, e tanto, da far quasi credere che in passato quelle striscie di muro fossero coperte da qualche altra costruzione.

Però se si osserva attentamente tanto il prospetto principale del Tempio, quanto la sua fiancata di mezzanotte, si scorge che la muratura laterizia, verso l'alto, non presenta nessuna soluzione di continuità; ciò vuol dire che mancano le traccie delle immorsature che, indubbiamente, dovevano concatenare le cornici ai muri rispettivi se prima esse proseguivano; nè si può ammettere che il muro sia stato ripristinato in seguito poichè il colorito del mattone è uniforme in tutti i punti. Si dirà: perchè l'intonaco nel prospetto principale si è limitato fino all'imoscapo del cornicione, lasciando per la restante altezza il paramento laterizio in vista? Perchè molto probabil-

(1) Il Reverendo G. F. Cortini ha pubblicato, in merito, un interessante libro nel 1899 (Tip. D. Ignazio Galeati e figlio - Imola) dal titolo: *La Madonna del Piratello e le feste centenarie dell'anno 1883*.

(2) Si vuole che sia stato disegnato per incarico di Cesare Borgia da Leonardo da Vinci o da Donato Bramante; ma documenti non ve ne sono, e di Bramante non si sa neppure che seguisse il Duca in Romagna, come invece è certissimo che lo seguì Leonardo (1502) a visitarvi le fortezze. Altri lo credono opera di Caterina Sforza, fatto però sempre sul disegno del Bramante; ma non manca chi lo reputa innalzato più tardi e che il Bramante ne fornisse il disegno, quando trovandosi in Imola dopo il 1507, gli fu ordinata la tribuna per la statua di Giulio II presso la Chiesa dell'Osservanza - G. F. Cortini, op. cit., pag. 113.

(3) *Rassegna d'Arte*, fascicolo di ottobre 1903, *Palazzo dei Riario Sforza in Imola* - L. Marinelli.

mente l'intenzione di finire, o presto o tardi, la bellissima decorazione c'era, e per questo si lasciò nel muro l'invito alla parte di essa che doveva proseguire.

Quanto al cornicione, non milita nessuna ragione per far ritenere, che in origine si sia costruito interamente ed in seguito se ne sia abbattuta una parte; nè si può supporre che i rigori del tempo abbiano rovinati i tratti mancanti, a segno da farli deperire del tutto, poichè la porzione rimasta è ben conservata; si potrebbe, forse, per la cornice dubitare del parziale suo abbattimento quando furono sopraelevati i finestroni ad occhio, ma neppur questo sembra possibile, poichè come s'interruppe la cornice, all'altezza del primo finestrone del prospetto principale, si sarebbe interrotta anche all'altezza del secondo finestrone nello stesso prospetto e degli altri finestroni nella fiancata di mezzanotte.

In conclusione, ritengo che quelle cornici siano state limitate, così come si vedono, fin dall'origine; che chi eresse l'edificio avesse realmente l'intenzione di portare a compimento, almeno, la parte decorativa esterna siccome quella maggiormente esposta e quindi più osservata; ma poi essendo mancati i mezzi finanziari (ciò che al tempo a cui ci riferiamo accadeva di sovente) le cornici si arrestarono ai soli tratti che si vedono e probabilmente servirono di campione.

Anche intorno alla scomparsa del capitello, nella seconda lesena della fiancata di mezzanotte, nulla di concreto si è saputo e fra molte congetture che si fanno al riguardo, non sembra da escludersi quella che, durante i lavori di restauro ai tetti e alle doccie sia caduto al suolo, e rottosi in mille pezzi non sia stato più possibile di riattarlo.

* * *

Nell'interno del Santuario osservasi un tempietto di squisita fattura, situato sul lato di mezzogiorno; dei pregevoli affreschi nella cupola e nella volta dei pittori bolognesi Luigi Busi ed Alessandro Guardassoni e splendide decorazioni, a chiaro-scuro, nelle pareti e nei festoni della volta di Luigi Samoggia, pur esso pittore bolognese.

Il tempietto sembra sia stato eretto dal 1490 al 1496, all'incirca; ma non si sa con precisione chi ne abbia dato il disegno. Si suppone che sia stato Pier Severo da Piancaldoli o Antonio da Reggio. Comunque sia, l'opera nel suo complesso ricorda lo stile bramantesco e richiama viva l'attenzione del visitatore per gli stupendi ornamenti che vi sono profusi. Difatti le quattro colonne corintie scanalate, che sorreggono le due trabeazioni su cui imposta l'arcata, sono slanciate e in armonia colla parte superiore sebbene, a prima vista, sembra che il coperto del tabernacolo riesca, in confronto, troppo pesante.

Dette trabeazioni, finamente decorate tanto esternamente quanto internamente, si fondono bene per l'euritmia delle loro proporzioni e con i capitelli sottostanti e coll'arcata; la volta a cassettoni è fatta con molto gusto ove i rosoni, in pietra arenaria, vi spiccano specialmente per la doratura che ne ricopre la superficie esterna; sono pregevoli anche i rabeschi e le figure dipinte nella parete di fondo dove è collocata l'Immagine.

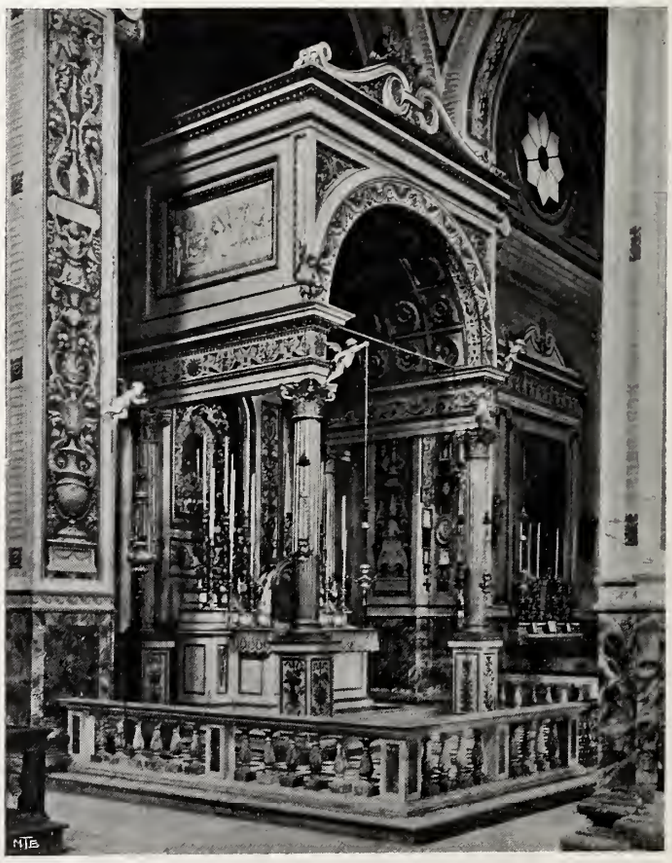
In un tempo posteriore si aggiunse la cimasa che armonizza abbastanza bene con tutto il resto non ostante che il frontone riesca troppo massiccio, a cagione dell'ornamentazione postavi superiormente; completano l'opera gli ornati del Samoggia fatti nei pilastri a sostegno delle arcate e nelle fasce che si sviluppano negli scompartimenti in cui è divisa la volta.

Nella cupola si ammirano otto figure d'angeli del Busi, di meravigliosa bellezza sia per il colorito, pieno di vita, sia per l'atteggiamento, ispirato ad una grazia e ad una vaghezza tutta celestiale; peccato che l'ubicazione della cupola abbia impedito di ritrarre le stupende figure, che il lettore avrebbe certamente apprezzato.

Nei cinque scompartimenti della volta il Guardassoni rievocò, col suo abile pennello, la leggenda di un pellegrino nelle sue diverse fasi, che qui riassumeremo brevemente, per spiegare il concetto dell'artista, svolto nelle cinque illustrazioni incluse e distinte coi numeri da 1 fino a 5.

* * *

La leggenda scaturisce da un prodigio attribuito alla Madonna di Piratello (1).



(1) G. F. Cortini, op. cit., pag. 31.

Si narra in proposito che un certo Stefano Mangelli, da Cremona, recandosi in pellegrinaggio al Santuario di Loreto si fermò, lungo la strada, presso il pilastro del Piratello per riposare e pregare dinanzi alla Vergine ivi dipinta. Come di consueto, accese una candela fissandola sul parapettino della nicchia, ma poco dopo la candela si rovesciò al suolo e si spense; il pellegrino immantinente cercò di raccoglierla, ma con grande suo stupore ebbe la visione che essa, riaccesasi senza l'intervento di alcuno, ritornò al posto di prima; e mentre ciò accadeva udì altresì una voce comandargli di recarsi in Imola per indurre quel popolo a coprire il pilastro con un piccolo tetto.

Affresco N. 1.

Il Mangelli si guardò attorno, come per ricercare la persona che gli aveva parlato, e quando s'accorse che era solo, fu preso dallo spavento e si sarebbe tosto allontanato da quel luogo, se la stessa voce misteriosa non l'avesse rassicurato, manifestandogli che era la Madonna e desiderava vivamente di ricevere onori in quel luogo istesso ed affinchè la missione del Mangelli trovasse credito nel popolo, dinanzi a cui doveva raccontare il prodigio, la Vergine permise che gli angeli gli riempissero il seno di rose, così il pellegrino mostrando quei fiori freschi ed olezzanti in una stagione cruda, com'era in quell'anno, nessuno avrebbe messo in dubbio la miracolosa visione.

Il Guardassoni nell'affresco n. 1 raffigura appunto la manifestazione della Vergine dove scorgesi, presso una pianta di pero, il pilastro coll'Immagine e avanti al pilastro il pellegrino inginocchiato, col capo scoperto, in atto di adorazione.

Il quadro è adorno da quattro bellissimi angeli di cui, due sospesi verso il mezzo del pilastro che tengono fra le mani una candela accesa, e altri due librati nell'aria mostrando un bel fascio di rose.

La leggenda prosegue dicendo che: il Mangelli non appena riavutosi si recò presso il palazzo del Podestà in Imola per rivelare direttamente al Governatore quanto gli era accaduto.

Affresco N. 2.

Il Guardassoni nell'affresco n. 2 raffigura, con una verità sorprendente, il pellegrino all'atto che ricorda la prodigiosa visione e porge agli astanti le bellissime rose che ha nel seno; e il Podestà con altri tre personaggi e cioè il Vescovo, seduto sotto il crocifisso, e due preti, che con ansia e stupore ascoltano il racconto dell'umile viandante. Finita la narrazione il Governatore, da uomo di fede com'era, radunò il popolo e con grande solennità notificò ad esso il miracolo e lo invitò, in pari tempo, a recarsi in massa presso il luogo santo per fare omaggio di devozione alla Vergine gloriosa.

Il popolo, messosi subito in festa, non pose indugio per ordinarsi in processione e muovere alla volta del Piratello con i capi della città alla testa.

Affresco N. 3.

Il Guardassoni, nell'affresco n. 3, rappresenta la processione che ha compiuto il tragitto e si vedono presso il pilastro il Vescovo, il Podestà, il pellegrino, molti preti in cotta colla torcia in mano ed il popolo in coda che occupa lunghissimo tratto di strada.

Ai piedi del pilastro si scorgono altresì storpi ed ammalati, fra cui una donna coricata, pallida e scarna, che tiene le mani raccolte sul petto e leva lo sguardo fino alla Vergine con atteggiamento pieno di dolore e di speranza.

Nell'affresco n. 4, dipinto presso l'altar maggiore, è ritratto il vescovo Simone Bonadies che tiene in mano la Madonna staccata dal pilastro e processionalmente la porta nella cappella della chiesa in costruzione.

Affresco N. 5.

Finalmente nell'affresco n. 5 è raffigurato monsignor Ricci, in abito pontificale, che nella piazza della Città mette in capo all'Immagine la grande corona d'oro, decretata dal Capitolo Vaticano, in presenza del cardinale Ulisse Giuseppe Gozzadini, del Podestà, di molti altri sacerdoti e di un mare di popolo. La decorazione del Samoggia, che fa da cornice ai cinque affreschi del Guardassoni, è di grandissimo effetto, sia per la genialità degli ornati, sia per l'efficace rilievo, che costituisce la specialità del grande decoratore bolognese.

L. MARINELLI.
Tenente Colonnello del Genio.

Napoli. — Per la liberazione del Maschio Angioino.

Gl'iniziati lavori di demolizione al Maschio Angioino procederanno con tutta alacrità, dovendosi consegnare lo storico Castello al Municipio fra diciotto mesi.

I fabbricati demoliti sono:

1. Il vasto arsenale d'artiglieria;
2. Il Panificio Militare;
3. La caserma per un reggimento di fanteria;
4. Le palazzine abitate da famiglie di militari.

I magazzini esterni adibiti a negozi di vendita sono quasi tutti scomparsi sotto il piccone demolitore e gli espropri sono costati 200 mila lire.

Al posto di tutti questi fabbricati sorgeranno giardini inglesi, fontane ed ampie strade che circonderanno la futura sede del Municipio di Napoli.

La gran sala che oggi è adibita al deposito delle armi, sarà destinata quale aula del Consiglio Comunale.

A proposito del Cavazzola, veronese

LETTERA APERTA AL CONTE CARLO GAMBA

Caro Amico e Collega,

Con impazienza io aspettava da tempo la sua monografia intorno al simpatico pittore veronese, e Lei si può imaginare quindi con quanto piacere io l'abbia non solo letta, ma me la sia sorbita a sorsi a sorsi. Mi sentiva, mediante il suo lavoro, richiamato in un ambiente artistico, che ha sempre avuto per me una speciale attrattiva, quello cioè della pittoresca Firenze dell'Adige; così ricca tutt'ora di memorie del passato, non ostante sia stata spogliata nel corso de' tempi di tanti suoi tesori monumentali, parte per miseria ed ingordigia degli uomini, parte per le catastrofi delle innondazioni, che ne sciuparono l' antica impronta lungo le sponde del fiume rapace, non altrimenti di quanto si è verificato nell'alma Roma per opera di padre Tevere.

Ritratto muliebre - Paolo Morando detto il Cavazzola - *Galleria Morelli in Bergamo.* *Fot. Marcozzi, Milano.*

È un fatto, che la scuola pittorica veronese ha un'impronta tutta sua propria, e in proposito piacemi trascriverle quello che ne dice, in termini generali, il defunto nostro maestro, il Morelli, nel terzo volume (p. 101) de' suoi *Kunstcritische Studien,* quello cioè dedicato in ispecial modo alla galleria di Berlino:

« Nessuna scuola di pittori in Italia, eccezione fatta della fiorentina, saprebbe mostrarci un così regolare, continuato svolgimento dal XIII al XVII secolo, quanto la piacevole scuola di Verona. Si osservino p. es. alcuni dei più antichi affreschi in S. Zeno, si ponga mente ai quadri di un Turoni, alle pitture murali dell'Altichiero e di Jacopo Avanzi, del XIV secolo, agli affreschi del grande Pisanello in S. Anastasia, della prima metà del secolo seguente, ai quadri di Stefano da Zevio, di Liberale, di Domenico Morone, di Michele da Verona e dei suoi scolari Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Giolfino, Carotto, Torbido e Cavazzola, per venire di poi sino ad Antonio Badile, a Domenico Brusasorci e a Paolo Veronese e a suoi seguaci, — e si riscontrerà costantemente lo stesso carattere sereno, affabile, avvenente, quale si affaccia in ciascuna di codeste opere della scuola pittorica di Verona. È bensì vero che i Veronesi non riescono ad una estrinsecazione così profonda dell'essenza dell'arte come i Veneziani, ma per un altro verso, fatte poche eccezioni, sono dotati di maggiore leggiadria e candore dei medesimi. E non per nulla anche ai dì d'oggi la popolazione di codesta città, così mirabilmente situata, viene noverata fra la gente più amena e più allegra d'Italia *(Veronesi: mezzo matti).* »

Credo che noi siamo d'accordo nell'ammettere che Paolo Morando, detto il Cavazzola, è l'artista che segna l' apogeo della pittura, dirò così, del *purismo* veronese, in quanto egli, nel breve tempo del suo pieno sviluppo, riesce superiore a quanti lo precedettero nella finezza dei tipi e nell'armonica gradazione dei colori. Poco o nulla ci sarà da eccepire all'ordine cronologico col quale Lei si è assunto di farci sfilare davanti agli occhi le scarse sue opere superstiti.

Quanto alla critica ch'Ella muove all'applicazione del suo nome ad una tavola contenente una figura di un Sant'Antonio nel nostro Museo Poldi-Pezzoli, può darsi ch'Ella abbia ragione ed io torto nell'averla proposta. A dir vero io dapprima pensava a qualche altro Veronese, come Francesco Morone, o qualcuno che gli si fosse avvicinato, e da ultimo mi arresi all'opinione del Berenson che vi scorgeva senza esitazione la mano del Cavazzola. Per conto mio, potrei forse venire ad una soluzione del quesito se mi fosse dato esaminare nell'originale, un'altra tavola passata in Inghilterra, che riconobbi già da tempo, da una

Suonatrice di chitarra - Domenico Brusasorci - *Raccolta Ginoulhiac, Milano.* *Fot. Dubray.*

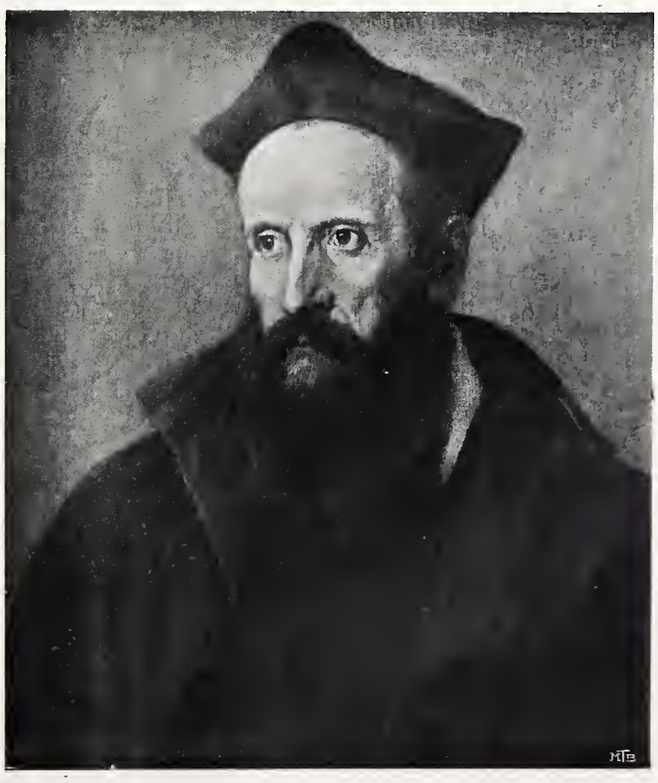
fotografia, come un preciso riscontro al quadro del Museo Poldi. E' una figura di una santa, che il Berenson stesso cita come tale (a pag. 158 della *Rassegna d'Arte,* ottobre 1904), soggiungendo, che tanto questa, quanto quella del S. Antonio, *gli sembrano opera del pittore veronese Cavazzola.*

Dove non so consentire coll'amico Gamba, invece, si è nello sfratto che egli fa del ritratto muliebre della raccolta Morelli, in Bergamo, dal novero delle opere del nostro pittore. Secondo il mio modo di vedere, io vi trovo invece molti indizi che parlano in favore dell'attribuzione, derivante dal defunto proprietario. Vi rilevo innanzi tutto quel fare, che non saprei qualificare altrimenti che di eminentemente *acuto* e di *tagliente,* con cui l'artista suole condurre i suoi contorni, e portare le luci a contrasto delle ombre. Per questo rispetto crederei non si avessero a negare dei punti di somiglianza col singolare ritratto di Giulia Trivulzio, dal tono ugualmente argentino, dalle pieghe dei panni minutamente spezzate, dall'analogo modo di modellare le fattezze del volto. Nè l'autore smentisce nel ritratto di Bergamo, quella sua particolare rigidezza, non priva di carattere tuttavia, nel segnare le mani. Lo scorcio della mano destra, sul parapetto, p. es., non presenta una certa affinità con quello della sinistra appoggiata sul libro nella mia Madonnina?

Vie più mi reca meraviglia poi, ch'Ella, davanti alla tela della raccolta Morelli, abbia potuto pensare ad un pittore tanto differente, qual'è Domenico Brusasorci. Mentre nel Cavazzola noi scorgiamo un'artista, che inoltrandosi nel cinquecento, conserva le tendenze ed i gusti austeri del quattrocento, il Brusasorci, fino dall'inizio, appartiene decisamente ad un altro indirizzo, più moderno, d'assai. Nel disegno è più sciolto e meno rigoroso, nel colorito tende ad una intonazione brunastra, affatto opposta a quella limpida e chiara del Cavazzola.

Per la diversità, se non altro nel modo di presentare la figura umana, piacemi contrapporre qui alla riproduzione del ritratto di Bergamo, quello di una suonatrice di ghitarra, ch'è tutto quello che si può dare di più tipico, come pittura del Brusasorci.

Mentre nel Morando nulla fa presentire l'arte del grande Paolo Caliari, qui davvero si è indotti a scorgervi un precursore, se non assolutamente un maestro del Caliari. Come soggetto tiene quasi una via di mezzo fra il ritratto e il quadro *di genere,* potendosi arguire che l'artista vi avesse di mira piuttosto un assunto essenzialmente pittoresco, anzi che di ritrarre fedelmente le sembianze di una data persona. Dipinto con notevole speditezza di pennello, esso fa parte della



Ritratto virile - Domenico Brusasorci - *Raccolta Frizzoni, Milano.*
Fot. Marcozzi, Milano.

piccola raccolta di proprietà degli eredi Luigi Ginoulhiac in Milano. Che se fosse messo a canto a quello della raccolta Morelli, si può stare sicuri che il contrasto fra l'uno e l'altro apparirebbe più ancora che nelle unite due riproduzioni.

Richiamandomi infine ad un altro parere di Bernardo Berenson, mi azzardo presentare qui il facsimile di un altro ritratto, quello cioè di un uomo dall'aspetto grave e pensieroso, in veste e cappa nera, su fondo grigiastro, appartenente alla mia propria collezione. Nell'elenco dei quadri lasciati dalla buon'anima di mio padre, era qualificato per opera di *maniera tizianesca*, in mancanza di più precisa determinazione. I dati che offre per una attribuzione definitiva sono scarsi evidentemente; tuttavia a chi ponga mente alla intonazione decisamente brunastra, quasi affumicata, delle carni nell'originale dovrà sembrare quasi una felice divinazione quella del Berenson nell'avere pronunciato, in presenza del quadro, il nome di Domenico Brusasorci.

Se ne avrò conferma per parte sua quando che sia, mi sarà caro.

Frattanto, esortandola ad intrattenerci dell'altro intorno ai nostri cari Veronesi, Le stringo la mano e rimango di Lei

aff.mo GUSTAVO FRIZZONI.

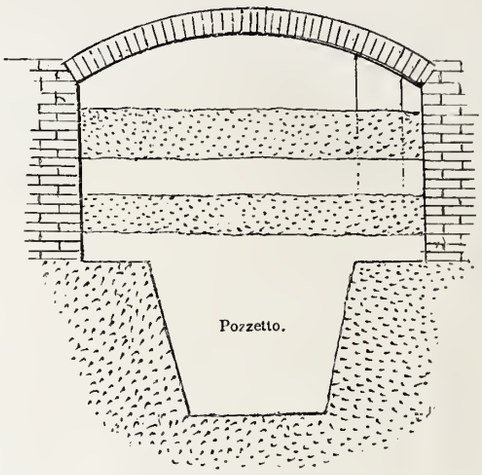
Maioliche antiche faentine

ed oggetti medioevali rinvenuti in Cotignola

L'egregio signor Ing. Francesco Strocchi, nell'eseguire una sotto-fondazione nel cortile del suo palazzo in Cotignola, ebbe la ventura di scoprire un pozzo nero antichissimo. Egli allora, quasi presentendo che ivi fossero oggetti di qualche antichità ed importanza, diede ordine agli operai di usare la maggiore cautela e diligenza nello sterro delle macerie; anzi egli stesso volle assistere con assidua cura a tali lavori. Nè vano fu il suo presentimento; poichè gli accadde così di poter trovare una moltitudine svariata di oggetti di vetro, di ceramica, di maiolica ed altro, parte in frammenti e parte interi, dell'epoca del rinascimento, insieme con altri più antichi, dei quali tutti ci piace dare in questo reputatissimo periodico particolareggiata notizia.

Ma è necessario prima accennare in breve le condizioni del pozzo nero. Ha esso forma quadrata, a pareti murate, dell'altezza di m. 1,60 fino all'imposta della volta, della larghezza di m. 3, e termina in un pozzetto sterrato affondantesi nella terra vergine a mo' di tronco di piramide rovesciato, il cui fondo trovasi a circa 5 m. sotto il piano del cortile. La cavità di questo pozzo fu trovata divisa da due strati di terreno alluvionale prodotti da inondazioni, in epoche diverse, del fiume Senio, che bagna la terra di Cotignola; quello più sotto dello spessore di circa cent. 35, quello più sopra di cent. 45, in parte misto a terra di riporto, a distanza l'uno dall'altro di circa cent. 30, come rilevasi dal presente disegno. Ed è pure a sapersi che l'ultima inondazione avvenne dopo la caduta della volta a mattoni, che chiudeva superiormente il pozzo, talchè i mattoni si trovarono confitti assai giù nei detriti (1).

Gli oggetti rinvenuti erano in numero piuttosto scarso nello spazio interposto fra i due sedimenti alluvionali,

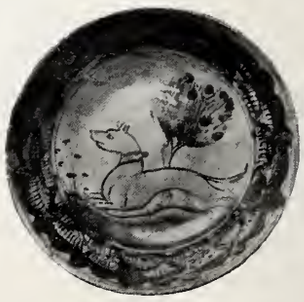


Sezione verticale del Pozzo nero.

mescolati a gran copia di terra di scarico; la maggior parte di essi invece si trovò al disotto del sedimento inferiore e con ordine tale disposti da corrispondere, nei varii strati successivi in cui si rinvennero gettati, alle successive epoche che gli oggetti medesimi rappresentano rispetto alla storia dell'arte.

I primi oggetti adunque rinvenuti, ed appunto fra i due strati alluvionali, furono maioliche dipinte su fondo turchino con festoni di frutta e foglie, genere distinto, da attribuirsi a fabbrica faentina della prima metà del 500, ed in uno strato, immediatamente inferiore al secondo sedimento, maioliche finissime dell'ultimo quarto del 400, consistenti in piattelli scodellati; uno dei quali reca nel centro uno stemma traversato da sbarra ondeggiata, con una luna al disotto di questa ed altre due al disopra, sormontate da una specie di merletto a tre cascate, e ai lati un A a sinistra, e una sigla a destra a mo' di croce, ovvero T, sormontata da un circolo. Altri due piattelli

Piatto con stemma di famiglia incerta.



Scodella con Cane Levriero.

hanno semplice ornato di stile gotico. Si aggiungono ad essi due scodelle assai fine, una delle quali ha nel centro il cane levriero, simbolo della fedeltà, e nell'orlo penne di pavone allusive alla Pavona, amante di Galeotto Manfredi; l'altra, di cui è rimasto il solo contorno, è ornata

(1) Sarebbe importante sapere quali siano state le epoche di queste due inondazioni; ma purtroppo nè dalle storie, nè dalle memorie di Cotignola e della vicina Lugo, si è ancora potuto rilevare notizia alcuna.

di disegni di stile gotico, rappresentanti ovali frammezzati da figure mistilinee, ecc.

Evvi inoltre un piattello, che nel centro ha un ritratto muliebre in ricco costume del 400, dipinto a colori vaghissimi, che lo assegnano all'epoca del miglior periodo dell'arte industriale delle maioliche. Susseguono altri fram-

Ritratto Muliebre del 400.

menti di piatti dipinti a zone con ornamenti a *zig zag* di diversi colori, di scodellotti dipinti a porcellana, imitazione giapponese, di piattelli scodellati con zone di colori vivacissimi di cobalto e di gialli, parte dei quali hanno le tese reticolate. Fra tutti gli oggetti fin qui ricordati emerge però un catino bellissimo, dipinto all'esterno con penne vaghissime di pavone ed altri ornati, e così nell'orlo e nell'interno, con zona di piccoli circoli tagliati in quattro.

Catino dipinto colla penna di Pavone.

Come vedesi, la scoperta è al tutto interessante e preziosa; molto più che lo stile ornativo e gli emblemi che vi si vedono dipinti fanno assolutamente ritenere tutti questi oggetti di fabbriche faentine. Ma si è rinvenuto ancora di meglio. Nella parte superiore del pozzetto sterrato, si rinvennero pure moltissimi boccali con scodellotti, catini e piatti di diverse dimensioni più o meno scodellati, quasi totalmente maiolicati, salvo alcuni scodellotti e piatti di ceramica graffiti e verniciati con vetrina piombifera; poi grande quantità di avanzi di utensili di vetro (bicchieri a calice, bottiglie, ecc.) che si possono aggiudicare alle fabbriche celebri di Murano del secolo XV e XVI. Che gli scudellotti, piatti e catini graffiti si debbano riferire all'epoca del 400 si rileva chiaramente dallo stile primitivo e dai colori onde sono espresse nel loro cavetto le figure di conigli, cervi, stelle, alcune con rosetta, quale distintivo di fabbrica sempre faentina. Ma più importanti per varietà di forme, numero ed arte sono i boccali e alcuni grandi piatti. Quanto ai boccali, alcuni di questi sono dipinti con decorazioni di color zaffera alquanto rilevato, figuranti monogrammi in caratteri gotici, gigli fioriti (stemma fiorentino) compresi da ghirlande di

1 - Raccolta col Giglio fiorito della Repubblica di Firenze. 2 - Raccolta con fiore dipinto col color zaffera alquanto rilevato.

bacche a due ordini; tra i quali uno porta una civetta entro figura gotica, un altro un grande B, e un terzo un M. Altri finalmente sono dipinti a grandi foglie color zaffera con frutti gialli, aranciati e manganese diluito, entro a doppio giro ovoidale traversato da semi raggi, e molti di questi col monogramma di Cristo emananti fiamme e raggi a due colori, e compresi sempre da doppio giro ovoidale di zaffera. Quanto ai grandi piatti scodellati, sono essi ornati ancora nel cavetto del monogramma di Cristo con fiamme e raggi, e sulla tesa hanno svariati disegni a diversi colori. E tutti questi pure rappresentano il periodo di fabbricazione faentina con l'uso del manganese e della zaffera sulla metà del 400.

Procedendo ora, e propriamente nel pozzetto, si rinvennero moltissimi cocci di boccali grezzi, di forma assai primitiva, i quali farebbero ritenere l'esistenza di una fabbrica di ceramiche nel paese stesso, poichè così grezzi,

e in tale stato, non si presentavano punto ad uso commerciale e di esportazione (1).

In uno strato alquanto inferiore si rinvennero scudellotti e vasetti di diversa grandezza, alcuni di ceramica con bagno di terra di Siena e vernice piombifera, altri maiolicati, ed altri ancora di ceramica graffiti, riferibili alle industrie pure faentine del 300 e 400. Alcuni di essi hanno anche sotto al piede di base varie marche incise, che fanno supporre possano indicare il nome di coloro a cui ne apparteneva l'uso.

Nella maggiore profondità finalmente, si trovarono vari oggetti di arte medievale, cioè vetri bellissimi di Murano, fra cui una coppa di un turchino vaghissimo con tracce di dorature, avanzi di corame e di cuoi ad uso calzari e cinte, fra cui una specie di guarnitura, forse di pugnale, con impressione di imprese cavalleresche ed emblemi signorili; ritagli di stoffa serica, ecc., ed infine oggetti rarissimi di argento, quali un piattello scodellato con impronta di un C, sormontata da una corona marchionale, e posata consistente in cucchiaio, forchetta e coltello.

A coronare la fortunata scoperta si rinvennero in ultimo, sul fondo di terra vergine, alcuni oggetti di epoca romana.

Sono questi, un lacrimatoio di vetro in perfetto stato, frammenti di calici di vetro, di unguentari e di altre stoviglie in terra cotta; piccoli oggetti di piombo e di bronzo, fusaiole di smalto, avanzi di ferro, specie di chiodi; frammenti di legno, oggetti di toeletta, come forcelle in legno e in osso, e molte ossa pure di quadrupedi, specialmente crani, e di volatili domestici non del tutto fossilizzati.

Disegno che trovasi sopra uno dei bocali.

La moltitudine e varietà di queste cose descritte, devono muovere la curiosità dell'intelligente amatore d'arte antica, destandogli vivo desiderio di conoscere quali delle tante famiglie antiche ed illustri della terra, che fu cuna agli Sforza, abitasse nell'edificio, certamente signorile, a cui il pozzo apparteneva (1).

Bocale con Civetta, che si crede allusiva all'antica famiglia Bencivetti.

Non sarebbe però compiuta questa notizia d'arte archeologica, se noi non aggiungessimo che l'egregio signor ingegnere Strocchi, ben lieto della scoperta, volle raccogliere tutti gli oggetti trovati, ed egli stesso, con vero amore ed intelletto d'arte, alcuni ricomporre, ed altri compiere nel loro totale, collocandoli in apposita scansia a vetri nella sala della sua abitazione, in cui fanno ora bella mostra, con ben oltre 50 disegni e forme fra loro diversi, insieme a molti altri frammenti che appartengono alla medesima scoperta. E aggiunge lode al chiaro signore l'avere egli arricchito poscia tale raccolta di altri oggetti, cominciando da figuline greche, etrusche e romane, formanti così come un anello di congiunzione con l'arte medievale e del rinascimento; ed inoltre, come a compimento della storia delle ceramiche, l'avervici unite stoviglie di maioliche dei secoli XVI, XVII e XVIII, fra le quali alcune di altre celebri fabbriche italiane.

Per tal modo questa sua raccolta, mentre per la parte medievale e del rinascimento rappresenta una scoperta inaspettata e graditissima delle più belle maioliche nostre faentine, di terre cotte accennanti inoltre all'esistenza di una fabbrica paesana e d'oggetti d'epoca romana, dall'altra, grazie all'amore sincero dell'arte dell'egregio signore, è divenuta più interessante e preziosa, in quanto che rappresenta in succinto la storia delle ceramiche, ne' suoi varii periodi progressivi in Italia, dall'epoca etrusca fino a tutto il secolo XVIII.

Prof. Federigo Argnani.

(1) Oggi pure vi esiste una fabbrica di terre cotte e ceramiche; ed è certo che ve ne esistevano ancora vari secoli addietro. Documenti a risalire tanto in su fino al 400 non se ne hanno, all'infuori delle forme primitive dei cocci qui accennati; moltissimi invece se ne hanno a mostrare come in Cotignola fossero in antico sviluppate le industrie gentili, e già fino dal 400, come ricavasi dal preziosissimo archivio notarile di Cotignola (*Rogiti Zarabbini*, 1443-55, fol. 68 verso) esistesse la nobile arte dell'oreficeria, certamente a que' dì non comune.

(1) Il fabbricato attuale, sebbene antico, forse della fine del 1400, è posteriore a quello a cui il pozzo nero apparteneva, e del quale si sono trovati gli antichi muri di fondazione, che però non corrispondono affatto all'intelaiatura dell'attuale.

E giova pure notare che la piccola strada prossima ad esso (ora via Rossini) era un tempo la principale del paese.

A proposito di un ritratto
di Bernardino de' Conti

L'ultimo fascicolo dell'*Arte* ha un corriere da Milano, in cui G. Carotti scrive sugli oggetti d'arte esposti al pubblico dai sigg. Fratelli Grandi, quando nello scorso dicembre inaugurarono i loro nuovi locali in questa città. In tale rassegna egli non fa però menzione di uno dei quadri più importanti che vi si ammiravano. Dico ammiravano, poichè il noto raccoglitore, signor Thiem, che nella sua villa di S. Remo riunì tanti preziosi dipinti, passati poi, parte per vendita, parte per dono alla Galleria di Berlino, lo acquistò ultimamente.

La tela reca un gentiluomo in manto nero con ricco bavero di pelliccia, ricoperta la testa da un berretto sotto cui gli scendono sulle spalle i capelli biondicci: su un parapetto sta l'occorrente per scrivere, penna, calamaio e alcune carte munite di sigilli, mentre il personaggio, forse un magistrato o un letterato, tiene aperta nella mano destra un'altra carta. Dietro a lui si stende la campagna, un castello si erge su un colle degradante nella pianura, a cui sovrasta un cielo burrascoso. Accurato nei particolari, pieno di luce e di aria, questo ritratto è uno dei più bei lavori del maestro, che sopra un cartellino appose la sua firma: *Io. Carianus de Busis Bergomensis* che qui riprodusse un membro della sua famiglia come da un secondo cartellino si apprende (1).

Un altro ritratto il signor Thiem comprò dai fratelli Grandi e di questo il Carotti dà nel periodico sopra citato una descrizione particolareggiata, con una incisione che noi pure riproduciamo. Esso era attribuito a Bernardino de' Conti, ma il Carotti invece crede di vedervi, per ragioni morfologiche e di tecnica, la mano del Boltraffio. Ci sia concesso di non convenire in tale opinione, la quale ci appare assai meno attendibile della prima. E anzitutto non ci sembra che le analogie che il Carotti stesso riconosce fra questa tavola e il ritratto muliebre posseduto da Mr. Morrison a Londra, già nella raccolta Castelbarco, possano essere puramente casuali. Basta per ciò confrontare le due riproduzioni e notare come le figure sieno affini, non soltanto perchè di profilo, ma perchè, oltre all'avere entrambi lo stesso sguardo fisso e freddo, si somigliano anche in altri particolari. Identico in ambedue il modo di fare il mento, la bocca con un tratto sottile, il naso marcato con una lieve ombreggiatura di sotto, l'occhio, e nell'angolo, vicino alla radice del naso, un'ombra aguzza, come fosse una incavatura. Caratteristici poi i capelli senza alcuna morbidezza o fluidità, scuri e grevi, tanto da parere impastati.

Ritratto virile - Bernardino de' Conti - *Raccolta Thiem San Remo.*

Ritratto muliebre - Bernardino de' Conti - Proprietà di Mr. A. Morrison, Londra *Fot. Dixon. Londra.*

I marchesi d'Angrogna avevano già un ritratto di Catellano Trivulzio, passato purtroppo in altre mani. Anche qui il patrizio milanese si vede di profilo, di un profilo tagliente e duro: i capelli nerastri gli scendono sulle spalle, lasciando scoperta solo la metà del volto e pochissimo collo. Per non ripetermi accennerò di sfuggita come le stesse particolarità che notammo più sopra, parlando del quadro Morrison, si ritrovino anche in questo.

Nel palazzo imperiale di Berlino si conservano due opere di Bernardino de' Conti, la prima delle quali rappre-

(1) Daremo nel prossimo fascicolo la riproduzione di questo dipinto.

senta l'effigie di un elegante e giovane cavaliere di Malta come appare dalla croce che gli fregia il mantello. In esso i punti di contatto col ritratto Thiem sono ancor più numerosi: identica la posa, colla mano destra sul petto, la mano di Bernardino, non bella, un po' tozza e poveramente modellata, identici nella fattura i tratti del viso e l'ombra presso la radice del naso. Così è ugualmente lumeggiata la catena, piccolo detteglio quest'ultimo ma di quelli che talune volte servono più delle firme ad identificare un autore come, se non erro, diceva il Morelli. Una iscrizione in un angolo ci apprende che questo dipinto fu eseguito nel 1501 mentre nel 1506 il nostro autore faceva un altro ritratto che pure conservasi nel Palazzo di Berlino e rappresenta un lombardo, Alvisius Bexutius, probabilmente della nota famiglia Besozzi. E un uomo imberbe, cui una leggera lanuggine appena adombra il labbro. Ha in testa un cappello tondo e basso che gli scende sino sulle sopraciglia, un viso piuttosto ossuto, incorniciato da folti e pesanti capelli neri, un farsetto nero e un mantello da cui sporge la mano destra inanellata che tiene i guanti. Molto meno simpatico degli altri sin ora analizzati, e per la figura stessa del personaggio e pel modo più sommario in cui è trattato, questo quadro, sebbene a differenza del precedente non porti firma, rivela nella fattura delle pieghe, della mano, dei capelli, nelle ombreggiature la maniera di Bernardino de' Conti.

Che se non credessi di divenir troppo monotono ripetendo sempre le medesime, cose, piacerebbemi istituire altri

Ritratto di Catellano Trivulzio - Bernardino de' Conti. Già dei Marchesi d'Angrogna a Torino.

Ritratto di Cavaliere - Bernardino de' Conti - Palazzo Imperiale di Berlino.

raffronti, col ritratto di Francesco Sforza fanciullo nell'antisala delle udienze in Vaticano (1), coll' altro bellissimo passato or sono alcuni anni dalla raccolta del compianto G. B. Vittadini a quella di M.me André in Parigi, e nel quale troviamo ben spiccate le caratteristiche del Maestro che vi appose firma e data (1500); finalmente con due dipinti che il Conte Borromeo conserva all' Isola Bella. Aggiungerò solo una impressione personale che io ricevo da tutti questi dipinti, e cioè che, per quanto differiscano l'uno dall'altro per l'età e pel sesso delle persone rappresentate, sono pur tutti fatti su uno stesso stampo, hanno, se così posso esprimermi, una certa aria di famiglia, dovuta specialmente ai profili taglienti, agli sguardi fissi, al contrasto delle carni così pallide colle tinte scure dei cappelli e delle vesti, e tutte queste caratteristiche non le so scorgere nei piacevoli ritratti del Boltraffio.

G. Cagnola.

Corrieri Artistici

CAGLIARI — Il pulpito dugentesco del Duomo di Pisa.

Nel mondo degli artisti è molto commentata una comunicazione di Dionigi Scano il quale ritiene di aver ritrovato il pulpito dugentesco del Duomo di Pisa anteriore a quello che poi vi costrusse Giovanni Pisano.

Il pulpito dugentesco si trova nel Duomo di Cagliari e lo Scano ne scrive in una memoria intitolata: *L'antico pulpito del Duomo di Pisa.*

(1) Riprodotto dal Prof. A. Venturi nei: *Tesori d'Arte in Roma.*

MESSINA — Ingente tesoro sequestrato nel Monastero di Santa Chiara.

Un ingente sequestro venne operato dal Demanio nel Monastero di Santa Chiara. Venne scoperto in quel monastero un vero tesoro di argenterie e monete antiche, il cui valore reale è stato stabilito in oltre mezzo milione di lire: il loro valore artistico è molto maggiore. Tutti questi oggetti erano stati sottratti all'inventario fatto nel 1866 per l'incameramento dei beni appartenenti alle corporazioni religiose. Ora gli agenti demaniali hanno operato un sequestro generale.

VILLAFRANCA VERONESE — La caduta di un torrione storico.

E' caduto uno dei quattro torrioni che formano gli angoli di quel castello Scaligero, e precisamente quello sud-est. Era alto 25 metri, misurava circa 6 metri da ogni lato, e le mura, di costruzione solidissima, avevano uno spessore di 2 metri.

Nella caduta il torrione trascinò seco parte delle mura che attorniano il castello e danneggiò parecchio i campi che lo circondavano e che sono coltivati a viti ed oliveti.

La bufera non fu che la causa immediata della rovina, ma questa deve inoltre ascriversi alle pessime condizioni in cui si trova tutto il castello; senza un provvedimento radicale, la caduta non sarebbe stata che ritardata.

Infatti ovunque si vedono crepacci per i quali scorre l'acqua piovana; le torri sono mezzo ruinate: le muraglie hanno le merlature mezzo smantellate.

Passando per un viottolo che attraversa in tutta la sua lunghezza l'ampio cortile fra due muriccioli moderni, si passa sotto porticati, attraverso dei quali si vede la luce; persino il lato che prospetta la Piazza Umberto I, è pieno di crepacci, e la parte che è ancora in piedi — una gran parte è caduta or son molti anni — è tutta ricoperta da una fitta rete di erba, che naturalmente nasconde ed accresce i guasti.

La muraglia rimasta in piedi e che limita la torre caduta è in pericolo e alla vista sembra leggermente inclinata verso l'interno.

FIRENZE — Un milione per restauri artistici.

Un lascito di straordinaria importanza si è avuto qui a Firenze, dal quale l'arte fiorentina può avere vantaggi grandissimi. Con suo testamento il prof. Raffaello Mattei dispone che il suo patrimonio, oltre un milione di lire, sia erogato al Comune perchè, nel minor tempo possibile, si provveda ai restauri di maggior mole e si completino facciate e altre parti delle chiese monumentali fiorentine.

L'atto di così grande munificenza ha avuto larga eco di ammirazione in tutto il mondo degli artisti.

PARIGI — Le tristi condizioni di un « Leonardo da Vinci ».

Il noto scrittore Sar Péladan ha pubblicato parole di lagnanza e di allarme per le tristi condizioni in cui trovasi il quadro *Sant'Anna* di Leonardo da Vinci.

Questo quadro fa parte, com'è noto, della Galleria del Louvre, ed è nel salone quadrato di quella galleria. Dice il Péladan, che il quadro si consuma a poco a poco sotto l'azione della bocca di un calorifero mal collocato.

È proprio il caso di esclamare che tutto il mondo è paese!

Bibliografia

= **Paul Clemen,** *Die Rheinische und die Westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902.*

Leipzig, 1903 : Verlag von A. Seeman.

L'esposizione storica dell'arte, aperta a Düsseldorf nel 1902, ebbe un bel successo presso il pubblico e fu feconda di risultati per gli studiosi.

Paul Clemen si occupa in questa monografia, illustrata da belle riproduzioni, e ricca di note bibliografiche, del contributo dato alla mostra dall'arte Renana e della Vestfalia. Secondo Clemen, tale contributo fu così inaspettatamente ricco e importante da mettere in una luce affatto nuova la produzione artistica di quelle province, dal primo medio evo alla matura rinascenza.

Per quanto riguarda la grande plastica, giovò il sistema di esporre i calchi dei monumenti sparsi nelle varie provincie, così da permettere i confronti diretti e da completare la collezione degli originali. Oltre a ciò, a soccorrere lo studioso nelle ricerche intorno alla plastica in legno, a cominciare dalla seconda metà del XIII secolo, si presentarono le più importanti sedie da coro — come quella interessantissima di Altemberg (1287), che, caduta in mani private nel 1821, fu recentemente riconquistata al Museo di Berlino.

Nella collezione di arredi sacri e di reliquari preziosi miniati, incisi, smaltati e ingemmati, l'esposizione renana e vestfaliana, vantava 23 saggi di bellezza veramente singolare: e Clemen li esamina uno per uno, facendone la descrizione, la storia, la critica.

Indi esamina le stoffe: il gran frammento bizantino recante sul fondo paonazzo sei maestosi leoni elegantemente stilizzati (919-944) il tessuto romano dove sono figurate lotte d'animali e altre importanti per vetustà e per bellezza, provenienti tutti dalla stessa regione, singolarmente ricca, al dire del dotto illustratore, di stoffe mirabili del 1400 e del 1500 italiane e fiamminghe.

La monografia si chiude con un accenno alle pitture murali, anima e complemento di quei monumenti, ancora troppo poco noti, e di cui Clemen con questo studio fa intravvedere la bellezza e l'interesse.

= **Giorgio Gronau,** *Die Kunstsbestrebungen der Herzöge von Urbino.*

— *Jahrbuch der Königlich Preussischen Sammlungen* 1904, Vol. XXV).

Il Gronau seppe frugare con occhio attento e intelligente in quel tesoro ancora in gran parte inesplorato, che sono le *Carte d'Urbino* nell'Archivio di Stato di Firenze. Inesplorato almeno per ciò che si riferisce alla storia dell'*Arte,* che è pur sempre tanta parte della gloria d'Urbino.

Per questa volta il Gronau si limita a riferirci ciò che ha trovato intorno a *Tiziano,* il quale lavorò per quella corte appunto nel momento culminante della sua vita di pittore, quando uscivano dalle sue mani quei prodigiosi ritratti che sono la Bella, il cosidetto duca di Norfolk, i duchi Francesco Maria e Eleonora di Urbino.

Scrive Eleonora, quasi peritosa, di invitare Tiziano alla corte per fare il suo ritratto: « ma il fargli instantia di venire nonostante ch'abbia fatto altra deliberatione, non ci pare che sia in proposito, ne ch'un nostro retratto, non essendo perso noi la putta de hier mattina, el debba comportare.... »

E Tiziano, a tanta modestia, rispondeva facendo quel ritratto che è agli Uffizi, di così « maravigliosa similitudine » scrive un cortigiano, « che a fatica mi contenni di basciarle la mano, tanto mi pareva viva, e dissi più d'una volta, padrona mia cara, voi siete pur essa, e volendo raggionar seco, m'accorsi esser pictura vedendo ch'ella non curava ch'io mi dicessi. »

I documenti completamente nuovi, o poco noti sommano a un centinaio, e sono scelti e riprodotti con cura, non solo, ma illustrati da note e osservazioni e raffronti preziosi. Alcune lettere sono documento della paziente deferenza usata da quegli alti personaggi verso l'altissimo artista: pazienza singolarmente meritoria in un uomo iracondo e violento come Francesco Maria della Rovere: altre, come quelle di Guidobaldo (Gronau pensa che il ritratto mirabile e famoso, detto del Duca di Norfolk, possa essere un ritratto di Guidobaldo, di cui nei documenti è fatta menzione) rivelano come all'amore per l'arte sempre non corrispondessero i mezzi finanziari (fin d'allora!), altre ancora come Tiziano non fosse così paziente nell'aspettare il compenso, come voleva paziente il committente nell'aspettare l'opera sua!

E nell'enumerare le opere tizianesche, che da Urbino passarono a Firenze, quante lacune e quante lacune già in quelle che pur si dovevano trovare ad Urbino, e mancarono all'appello quando fu l'ora di partir per Firenze!

Di alcuni quadri scomparsi, in questo studio si legge la descrizione autentica così minuta, che dovrebbe pur condurre a qualche fortunato rinvenimento! R.

= Abbiamo ricevuto dal prof. M. Morici il *numero unico illustrato* edito in occasione del IV centenario della morte di P. Collenuccio da Coldellanoce presso Sassoferrato, patrizio di antico lignaggio che fu poeta, storico, diplomatico, e visse tra il 1444 e il 1504. In questo numero unico troviamo parecchie notizie interessanti relative a pittori marchigiani, dovute a **Anselmo Anselmi**, che illustra una tavola di P. P. Agabiti nella Pinacoteca di Padova e un trittico di Matteo da Gualdo a Coldellanoce. Così egli attribuisce il polittico che rammentiamo di aver ammirato nella chiesa di S. Croce a Sassoferrato al pittore Antonio di Agostino di Ser Giovanni da Fabriano, che dipinse pure il trittico e il piccolo stendardo di Genga e il crocefisso nel Museo Piersanti a Matelica e fiorì tra la prima e la seconda metà del sec. XV.

= Di un'*opera russa su Leonardo da Vinci*, quella del Volinski, pubblicata però fin dal 1900, scrive a lungo **W. von Seidlitz** nel fascicolo III del 1904 dell'*Archivio Storico Lombardo*.

= Nella *Gazzelle des B. A.* **Emil Jacobsen** illustra *alcuni disegni della Galleria degli Uffici*. Sarebbero questi, uno schizzo per l'Antiope del Louvre, un altro che ha i caratteri del Parmigianino, per la Madonna della Scodella di Parma e tre angeli (due della collezione Santarelli).

= **R. H. Hobart Cust,** *Il Primo Maestro del Sodoma* (Siena, Tipografia L. Lazzeri). Secondo gli studi più recenti, che si accordano coi più remoti, il primo maestro del Bazzi sarebbe Martino Spanzotto da Casale, di cui l'A. passa in rassegna le poche opere conosciute. Sono queste un dipinto nella pinacoteca torinese (30 A), rappresentante la Madonna col Putto, un secondo collo stesso soggetto nella collezione Albertina di Torino. Mr. Cust ricorda poi altre pitture meno certe, più probabilmente lavori di bottega. Egli spiega la affinità, già notata dal Berenson, fra il Sodoma e Defendente de Ferrari, come dovuta allo Spanzotto, il quale sarebbe stato maestro di entrambi e avrebbe lavorato, non solo a Casale, ma nella vicina Vercelli, dove il Bazzi tanto operò. Riguardo alla questione se questi sia stato alla scuola di Leonardo, l'A., in mancanza di documenti positivi, propende a credere che il grande fiorentino influì sul Sodoma come sul Luini e su tutta la scuola lombarda.

= Nel marzo dello scorso anno ha iniziato le sue pubblicazioni a Vienna il *Blaller für gemäldekunde* di **T. von Frimmel,** periodico che dipoi è sempre comparso regolarmente ogni mese. Esso tratta con preferenza, ma non esclusivamente, di dipinti che trovansi a Vienna o in Austria, rare volte di autori italiani, ha alcune buone riproduzioni e copia di notizie che interessano i cultori d'arte per mantenersi fedele al suo titolo. Per gli studiosi delle scuole italiane rammentiamo un articolo sopra un grande quadro nella galleria Hage a Nivaagaard in Danimarca.

= Dalla tipografia editrice L. F. Cogliati è uscito il primo fascicolo della *rivista Archeologica Lombarda*, giornale illustrato trimestrale d'archeologia e d'arte con articoli di **S. Ricci**, di **Diego Sant'Ambrogio,** di **G. Agnelli,** ecc. e con molte notizie. Auguriamo alla consorella lunga e florida vita.

= **Andrea Moschetti** illustra, nel *Bollettino del Museo Civico di Padova*, n. 4 del 1904, *un'ancona di Francesco de Franceschi pittore veneziano del secolo XV*, che si conserva in dodici tavole separate nel museo padovano. La cornice andò rovinata, ma da un elenco dei quadri provenienti dalle soppresse corporazioni del comune di Padova che si dovevan trasportare a Milano — elenco che si conserva nell'Archivio testè ordinato della Pinacoteca di Brera — il quadro è descritto e v'è detto che in un listello della cornice era l'iscrizione: " *1447 Franciscus Storibono incisit, Franciscus de Franciscis pinxit* ,,. Il Moschetti aggiunge preziose notizie sul conto del pittore.

Lo stesso **Moschetti** nell'*Arte*, anno VII, fasc. IX-X parla dell'*autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni* di Padova, in Santa Maria dell'Arena e, confrontandolo coi monumenti di Albertino e di Jacopo da Carrara ora nella chiesa degli Eremitani di Padova, conclude che l'esecutore della tomba di Enrico Scrovegni è lo stesso che scolpì quella di Jacopo da Carrara, cioè di Andreolo de Santi da Venezia e appartiene all'anno 1360 circa; le osservazioni del Moschetti e le riproduzioni che accompagnano il suo scritto tolgono ogni dubbio in proposito.

Nello stesso fascicolo il **Moschetti** illustra il " *Paradiso* ,, *del Guarienlo nel Palazzo Ducale di Venezia* del 1365: siamo del tutto d'accordo con lui che la sede che si vuol dare all'affresco che lo Stefanoni di Bergamo sta staccando — cioè la fronte opposta della stessa parete nella vecchia sala dei cataloghi della Biblioteca, che è stretta — è male adatta e la luce verrebbe al dipinto in senso opposto al giusto; nè miglior espediente sarebbe quello, che pare si voglia attuare, di spezzare l' affresco in due o più parti. L'A. descrive poscia *Gli affreschi detta cappella del Crocefisso nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia*, ritornati recentemente alla luce, appartenenti a un pittore modesto dell'inizio del XIV secolo, che imita fedelmente i vecchi modelli senza nessun concetto d'ispirazione d'arte.

= **G. I. Cavallucci,** nei fascicoli 7-12 dell'ottima *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* diretta dal Calzini, parla a lungo di *Andrea del Sarto, l'uomo*. — Nel fascicolo 7-9 **Carlo Grigioni** parla dell'*Esposizione dell'antica arte senese* e ingiustamente ha parole non troppo lusighiere pel Comitato ordinatore a proposito di pretese *esumazioni*, ignorando evidentemente che il Comitato ordinatore non fece che disporre gli oggetti scelti da altri precedentemente: e se l'esposizione *si dilatava* (sic) in quaranta ambienti, non è detto che fosse povera di valore. Basterebbe a provarlo l'elenco delle opere che lo stesso Grigioni ne fa. Meno male che è costretto a convenire *che la mostra ha avuto un reale successo e sta bene*. E non è esatto che fin dal giorno dell'apertura non vi fosse traccia di catalogo: il catalogo era fatto perchè, con un lavoro ingente del quale il signor Grigioni non può avere idea esatta, di mano in mano che gli oggetti si collocavano a posto venivan redatte in appositi registri e nelle schede tutte le indicazioni storico-critiche che, raccolte insieme, servirono alla stampa del grande catalogo. E se egli trova che il successo della mostra — che fu una rivelazione ai più e alla maggior parte degli stessi studiosi d'arte — si dovette solo *agli ambienti mirifici*, non è detto che tutti i visitatori si siano limitati a percorrere le sale, com'egli deve aver fatto, col naso in aria.

= Nella *Provincia di Modena* dell'1-2 Dicembre 1904 **Alessandro Spinelli** pubblica un articolo su *S. Francesco di Carpi e le Tombe dei Pio*, richiamando le notizie storiche dell'edificio e facendo notare che l' iniziativa dell'aver messo in più degna sede i sarcofagi della famiglia Pio si deve ad alcuni benemeriti della locale Commissione di Storia Patria e all'Ispettore dei Monumenti Pietro Foresti.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Benevento. — Vandalismi.

Senza chiedere il permesso alle autorità competenti, nè preavvisare il regio ispettore per i monumenti, ing. cav. Almerico Meomartini, l'amministrazione di Benevento aveva predisposto l'esecuzione di scavi d'altra parte del teatro romano, nell'intento di procurare lavoro agli operai disoccupati.

Ma l'ispettore Meomartini, recatosi subito sul posto, constatò che si scavava tumultuariamente accosto la precinzione del monumento sulla piazzetta orientale, senza rispettare le murature che venivano scoperte, le quali invece si distruggevano; e che con grossi martelli di ferro si riducevano in frammenti i grossi parallelepipedi lapidei del monumento, che nei secoli trascorsi erano rimasti sepolti sotto il terreno.

Il cav. Meomartini ne informò il prefetto e telegraficamente la direzione generale delle antichità e la direzione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Napoli

Con ordinanza prefettizia è stata disposta la sospensione dei lavori al teatro romano.

Verona. — La chiesa di Santa Libera.

La ricostruzione dell'importantissimo teatro romano richiede, come abbiamo detto ripetutamente, la demolizione di altri edifici pur essi importanti. Il sacrificio doloroso suscita discussioni gravi.

Il problema più grave riguarda l'antichissima chiesa di Santa Libera, che sorge sulle rovine del teatro stesso e che dovrebbe essere demolita. Alcuni archeologi ed artisti hanno invece aperta una campagna perchè sia conservata.

Dalla storia si sa che la Chiesa di Santa Libera esisteva nel 920 dopo Cristo. Allora la chiesetta era solo incavata sul vivo masso; sotto l'intercapedine del crollato teatro romano. Doveva esser uno dei ricettacoli dei primi cristiani.

In seguito la chiesa fu allargata nella parte anteriore e questa nuova parte ebbe le sue fondamenta proprio sulle gradinate, sconnesse per vicende di secoli, del teatro romano. Si afferma anzi che sotto la chiesetta dovrà trovarsi la parte più conservata del teatro.

La detta chiesetta contiene preziosi lavori artistici e le sue mura recano le tracce di secoli remoti. Francherebbe la spesa di demolire tanto valore artistico per scoprire alcuni massi dell'epoca romana? O non sarebbe più opportuno lasciare pur incastrata nella gradinata del teatro la chiesa che ormai può ritenersi parte integrale di esso?

Vicchio di Mugello. — Per un monumento al beato Angelico.

In questo paese natale dell'Angelico si è formato un Comitato per erigere un monumento al pittore delicatissimo.

Del comitato fanno parte patrizi fiorentini, domenicani dell'ordine. Il cardinale Pierotti ha accettata la presidenza onoraria; presidenti effettivi sono il sindaco e il parroco del paese.

Messico. — Un quadro del Tiziano.

Nella piccola cappella di Tzintzuntzan (Messico), che era un'antica dipendenza delle missioni spagnuole, si conserva un quadro del Tiziano rappresentante la sepoltura di Gesù Cristo.

Gli indigeni ne sono così gelosi che non permettono neppure se ne facciano fotografie. Questa rigida sorveglianza aveva anzi fatto accreditar la voce che il prezioso quadro fosse sparito: ma fortunatamente la voce venne riconosciuta infondata.

New-York. — Un « Andrea del Sarto ».

A bordo del *Majestic* della « White Star Line » sono giunti in porto due quadri, il valore dei quali fu dichiarato in seicentodiecimila lire: vennero subito trasferiti al Metropolitan Museum Fine Art, dove — dopo le debite verifiche — il proprietario di essi, il Pierpont Morgan, intende di lasciarli esposti al pubblico.

Uno è il ritratto della duchessa di Gloucester dipinto da Gainsborough, e l'altro è una *Santa Famiglia* di Andrea del Sarto, ed è ritenuto fermamente uno dei più bei lavori del pittore fiorentino.

Non sarà priva d'interesse la notizia che lo stesso Museo ha fatto acquisto, testè, di una *Natività* del Theotocopuli, il pittore che fu allievo del Tiziano e che, essendo nato da genitori greci in Venezia o in qualche stato del dominio veneto, ebbe il nomignolo di « Il Greco ».

Si tratta di una tela di mezzana grandezza, il soggetto e la composizione della quale ricordano lo splendido quadro del Correggio: ma che, naturalmente, non gli somiglia nel colore e nel disegno.

Il Museo l'avrebbe pagata L. 175.000!

La *Tribuna*, commentando la suesposta notizia, dice che, se è veramente la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto, non può trattarsi di opera sottratta di recente al patrimonio artistico nazionale, ma probabilmente si tratta invece di una fra le molte versioni di questo soggetto, che si trovano già in Inghilterra.

Nuova-York. — Direttore del Museo.

E' stato nominato direttore del *Metropolitan Museum* Sir. Purden Clarke sin'ora alla direzione del *Victoria & Albert Museum* di Londra.

Madrid. — Un nobile esempio.

La Duchessa di Villahermosa ha fatto dono al Museo del Prado di Madrid di un quadro di Velasquez, pel quale un americano le avrebbe offerto un milione e mezzo!

Madrid. — Esposizione.

Per iniziativa del Direttore del Museo del Prado si sta preparando una esposizione delle opere dello Zurbaran, il maestro della scuola di Siviglia.

Madrid. — Dilapidazioni artistiche.

Fino a questo punto non si era ancora giunti nemmeno in Italia. Due americani, certo W. Astray e J. Morrison — qualificatisi come agenti di un *trust* d'antiquari di Boston — chiesero ed ottennero di visitare il celebre Santuario di Santiago di Compostella, la Cappella del Salvatore a Burgos, e la cappella di Sant'Antonio della Florida a Madrid, le cui pareti ed i cui soffitti sono fregiati di stupendi affreschi di Velasquez e di Goya. Dopo aver esaminate quelle magnifiche pitture, il Morrison e l'Astray iniziarono pratiche per far trasportare a Boston quelle opere d'arte offrendosi di pagare, in compenso, una somma di 195.000 dollari.

Sedotti dalla proposta, i capitoli delle cattedrali da cui dipendono gli edifici in questione, si mostrarono disposti ad accettare; però la stampa ebbe sentore del fatto, e, stigmatizzandolo con frasi roventi, s'affrettò a denunciarlo al Governo, cosicchè il ministro della pubblica istruzione e delle belle arti giunse in tempo ad impedire la vendita, pubblicando un decreto con cui le due cappelle ed il santuario predetti sono dichiarati monumenti nazionali.

Chicago. — Le collezioni babilonesi.

E' arrivata la prima serie di casse contenenti importantissime collezioni, ricavate dagli scavi che una missione americana, sotto la direzione del dottor Hilprecht, ha intrapreso sull'area dell'antica Babilonia.

Queste casse erano state sequestrate dalle autorità doganali turche di Basra, ed il governo americano dovette mandare colà il noto esploratore dottor Banks per ottenere la rimozione del sequestro.

Il contenuto delle casse andrà ad arricchire il Museo dell'Università, che ha fornito la massima parte dei fondi necessari all'impresa di scavo.

Fra i molti oggetti pregevoli sono parecchie statue di sacerdoti e di re, vasi, oggetti famigliari e collezioni ricchissime di scritture cuneiformi.

La relazione che accompagna l'invio al Museo di Chicago afferma che il prof. Hilprecht sta continuando i suoi lavori. Il territorio in corso di esplorazione comprende un rettangolo lungo un chilometro e mezzo e largo uno, nel quale si sono trovate le rovine di ben tre città sovrapposte. La più antica rimonta a circa 5000 anni prima dell'Era volgare, e la più recente a 2000 anni prima della stessa Era.

Per la prima volta si sono scoperti edifici antichissimi in pietra arenaria, mentre, come è noto, precedentemente non si conoscevano in Babilonia se non edifici in mattoni.

Il dott. Hilprecht fa continuare i lavori di scavo a grandi profondità e personalmente è intento a decifrare interessanti iscrizioni.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°
di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7

Registratori Zeiss - Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

E. W. Forbes.

Anno V - N. 5 Milano: Maggio 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

LA R. D'A.: Per la bellezza d'Italia. — F. MASON PERKINS: Pitture italiane nel Fogg Museum a Cambridge (Mass. S. U. A.) *(con otto incisioni)*. — GIULIO BERTONI - EMILIO P. VICINI: Donatello a Modena. — A. BALLETTI: Due camini ed un'ancona di Prospero Clementi *(con una incisione)*. — DIEGO SANT'AMBROGIO: *Varietà* - Il sarcofago di Lambrate *(con una incisione)*. — CORRADO RICCI: I disegni di Oxford *(con cinque incisioni)*. — FELICE BARNABEI - C. BOITO - L. CAVENAGHI - A. D'ANDRADE - G. FRIZZONI - PRIMO LEVI - UGO OJETTI: Relazione d'inchiesta sulla Pinacoteca di Napoli. — Ritratto di un Cariani - G. Cariani - Raccolta Thiem - San Remo *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Scoperte archeologiche.

A Roma, proseguendosi gli sterri per la costruzione dell'ospedale britannico fra la chiesa di S. Stefano Rotondo e la piazza della Navicella, si scoprì il pavimento di una piccola stanza di edificio privato, fatto a mosaico con disegno geometrico. Vi si raccolse un cippo sepolcrale col ricordo dei nomi di alcuni liberti, ed un frammento marmoreo di architrave che, con molta probabilità, appartiene ad un edificio compreso nel quartiere dei soldati peregrini che avevano sede sul Celio, presso il luogo in cui avvenne la scoperta.

Proseguendo gli sterri per l'apertura del nuovo corso di Porta Pinciana nell'area già occupata dal Velodromo, si scoprì una nuova cameretta sepolcrale, abbastanza ben conservata, che rimaneva sotto il pavimento di un colombaio già esplorato. La stanza, costruita in opera reticolata di tufo, era ornata nella parete opposta all'ingresso con un'edicoletta, sopra basamento in lastre di pietra albana, le quali chiudevano un sepolcro formato da una urna fittile, piena di ossa combuste che si trovò chiusa. Nel prospetto di questo basamento, tra due tegoloni che formano i due lati, era una bella lastra fittile, la quale, sotto elegante fregio, presenta in rilievo dipinta a colori una scena da teatro con due attori, un fanciullo e due giovinetti. Al disopra di questo rilievo l'edicola, composta di due colonnette fittili, con basi e capitelli di stucco, che sorreggevano un piccolo architrave di marmo, col proprio timpano, pure di marmo, adorno di cornicette intagliate. Ai lati dell'edicola due grandi nicchie, ciascuna delle quali con quattro olle cinerarie. Nel pavimento si mostrarono particolarità notevoli, rilevanti la somma cura con la quale, dopo la cremazione e la raccolta delle ossa da custodire nelle urne, si procedeva alla raccolta delle ceneri che fossero rimaste in terra e che venivano anch'esse custodite in un pozzetto entro il sepolcro. Due titoletti funebri si trovano affissi al proprio loculo, uno dei quali preziosissimo per la indicazione topografica del luco di Feronia. Fra le terre si raccolsero poi altre quattordici iscrizioni intiere o frammentate, due capitelli marmorei, molte olle fittili; e poi vasetti e tazze aretine, e sessantasette lucerne fittili, trentuna delle quali con bollo di fabbrica.

Venezia. — Come si restaurano i monumenti.

Nell'ultima seduta del Consiglio Accademico di belle arti si è sollevata una viva discussione, la cui eco vibrerà tra il pubblico per una protesta redatta dal comm. Barozzi per informarne il prefetto.

In quella seduta si è vivacemente discusso a lungo circa i restauri che si stanno facendo nella chiesa dei Frari. Si deplorò che si segua un criterio poco consono alle esigenze artistiche di quell'insigne monumento, inquantochè i lavori, se architettonici e tecnici, alterano radicalmente la natura estetica dell'edificio: se decorativi, sono biasimevoli, perchè rifatti in modo che non rispondono al carattere pittorico, all'unità dell'ambiente ed all'epoca.

Finita la seduta, dopo aver approvata una energica protesta da presentarsi al prefetto, i membri del Consiglio, con a capo il presidente on. Molmenti, si recarono sopra il luogo, e deplorarono i metodi seguiti nei restauri, e per di più notarono una trascuranza, nella conservazione dei dipinti, esposti alla polvere ed a tutte le insidie. Quei dipinti, che poco saviamente oggidì verranno trasportati in chiesa S. Tomà, dove se ne farà una esposizione locale, al dire degli artisti, sarebbe stato più opportuno collocarli nell'Accademia. La protesta arriva in tempo: la Commissione superiore di belle arti che si è riservato un sopraluogo per decidere su certi lavori, sarà bene informata del come lo Stato spende i quattrini per deturpare i monumenti.

Siena. — Il monte Dei Paschi e l'Arte Senese.

Se sono ampiamente note le gloriose tradizioni di prosperità economica e di larga ed avveduta beneficenza di quell'antico e fiorente istituto di credito che è il Monte dei Paschi di Siena, meno note fuori della città dove ha sede, sono le tradizioni artistiche che esso si è formato nel corso secolare ed attraverso le vicende varie della sua vita.

Queste tradizioni d'arte non possono però considerarsi ed apprezzarsi indipendentemente dalle altre con le quali hanno un intimo nesso logico e storico, per modo che tutte insieme si fondono e si armonizzano in una tradizione unica di sapiente incremento alla prosperità materiale, morale ed intellettuale del popolo senese. Così, mentre da un lato tutto il valore dell'attività spiegata dal Monte non si comprende trascurando l'opera di aiuto e protezione data alle arti e agli artisti, dall'altro quest'opera non può ben giudicarsi isolandola dalle altre forme di attività dell'istituto; in essa infatti, nella sua estensione e nei suoi caratteri si riflettono le condizioni diverse di floridezza economica nelle quali l'istituto si è trovato nei tempi vari e ad essa non di rado hanno servito di incitamento generosi intenti di saggia beneficenza.

Lo svolgimento delle tradizioni artistiche del Monte non poteva perciò ben delinearsi ed utilmente presentarsi, se non inquadrandolo in un sommario riassunto delle vicende storiche del Monte stesso considerato nella sua duplice ma inscindibile qualità di istituto di credito e di istituto di beneficenza. E proprio così è stato fatto in una pregevolissima monografia che, arricchita di sessantadue splendide illustrazioni, è stata in questi giorni pubblicata dal valoroso Segretario generale dell'Istituto cav. Narciso Mengozzi di cui sono ben noti agli studiosi i meriti che coi poderosi ed eruditi volumi delle *Note storiche del Monte* ha acquisito di fronte alla storia delle istituzioni economiche italiane in genere e di fronte alla storia del Monte dei Paschi in ispecie.

Si tratta di un lavoro non solo dotto, ma anche geniale, nel quale a somme linee si trovano tracciate le principali vicende dell'istituto in quanto hanno attinenza con la sua azione protettrice delle arti e questa azione è posta in rilievo ed opportunamente illustrata non soltanto con fini osservazioni di carattere tecnico, con richiami di storia generale e di storia dell'arte, con sobrie citazioni di antichi documenti, taluno dei quali rivela interessanti episodi della vita di artisti ben noti, ma anche con eccellenti riproduzioni litografiche dei lavori di pittura, scultura, intaglio e cesello che sono stati eseguiti per il Monte dei Paschi o per l'antico Monte di Pietà dal quale questo ha avuto origine, a cominciare dal 1481, età a cui si fanno risalire alcune pregevoli pitture murali, sino ai giorni nostri.

Se l'ottimo scritto del Mengozzi serve così a porre in luce un lato molto interessante della vita e dell'attività del Monte, serve anche di prezioso contributo alla illustrazione dell'arte senese e sotto questo rispetto la sua importanza deve farsi sentire anche fuori della cerchia di coloro che si occupano della storia dell'antico Istituto di Credito, presso chiunque abbia per le arti belle quel culto che in Siena, come dice l'egregio autore, « costituisce una delle più genuine e caratteristiche espressioni dell'indole dei suoi abitanti e che è forse l'impronta in cui rimane più degnamente riflessa una coerenza perseverante di sentimento non facile a riscontrarsi nelle altre più commendevoli o biasimevoli tendenze della sua popolazione. »

UMBERTO BORSI.

Saragozza. — Un ritratto di Goya.

In un villaggio della provincia di Saragozza un antiquario ha scoperto ed acquistato a basso prezzo uno stupendo ritratto del celebre Goya, raffigurante la contessa Bureta, dama aragonese resasi famosa pel suo patriottico eroismo durante il lungo quanto sterile assedio delle truppe di Napoleone I a Saragozza.

Il ritratto in questione, di cui era nota l'esistenza, ma che s'ignorava dove si trovasse, è giudicato un'opera di straordinario merito artistico.

Lambessa (Algeria). — Un bronzo prezioso.

Un proprietario di Lambessa, il signor Bac, proseguendo scavi nelle sue terre, precisamente dove si trovavano gli accasermamenti della terza legione romana, ha scoperto una interessante opera d'arte.

E' una statuina di bronzo, rappresentante un bambino che stringe al petto un aquilotto. E' uno dei rari bronzi trovati in terra africana: il che aumenta il suo interesse archeologico. La statuina misura 66 centimetri di altezza, con lo zoccolo, e pesa 19 chilogrammi.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Maggio 1905 N. 5

Per la bellezza d'Italia

IAGIO Pascal disse un giorno che « le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas » e nella lotta disperata fra le esigenze moderne e i diritti della bellezza c'è qualche cosa dell'eterno dissidio fra il cuore e la ragione.

Noi parliamo della divina bellezza della Cascata di Terni, con quel suo velo d'acqua contro il sole che pare cosa di sogno e quella gran massa spumante, fragorosa e leggera piena di solennità e di grazia . . . Gli altri rispondono col numero imponente e preciso di cavalli di forza che sono chiusi vanamente lì dentro. E invano noi cerchiamo di rispondere, usando lo stesso linguaggio, col numero di forestieri che scendono ogni anno in Italia, portando denaro, per veder la più bella cascata d'Europa. Non è quella la ragione nostra, la vera, la possente e vittoriosa ragione per difendere ieri la Pineta di Ravenna, oggi la Cascata delle Marmore, domani le Mura di Lucca!

Occorre una volta stabilire che la bellezza ha i suoi diritti, non solo come nostra fonte di lucro, ma come gioia dell'anima. Quando le cascate saranno tutte utilizzate come forza motrice, e i bei laghi e le ampie bassure risanate, e le pinete tosate e arate, e le antiche mura abbattute per aprir nuove porte e nuove strade, e gli immacolati ghiacciai offesi dalle rotaie e dai treni, e le più antiche piazze dai nobili edifici profanate da un formicolìo vertiginoso di tramways, e da un reticolato di fili, quando il mondo abbandonato alla sua follia pseudo-utilitaria avrà raggiunto questi suoi fini di igiene, di velocità, di ricchezza, dove andrà questa gente fiorente di salute, percorrendo gli agognati cento chilometri all'ora, colle tasche cariche d'oro?

Non più a trovar pace e silenzio a Venezia, dove i vaporetti già infieriscono e più infieriranno, perdendo ogni diritto al diminutivo, cacciando le pigre dolcissime gondole, e dove il ponte porterà le automobili e le biciclette a cui tutto il resto della terra non basta!

Non a ritemprar l'anima e il corpo nella solitudine esaltante dell'alta montagna; non a rievocar davanti alle nobili rovine tempi e storie e grandezze passate!

Se gli occhi diventano ciechi alla bellezza, come si difende più Frine?

E però, appunto perchè riconosciamo la forza dei nostri nemici, noi affrontiamo i loro motteggi e i loro disdegni, e perseveriamo nella nostra campagna. Non v'è bellezza che non possa venir minacciata da ragioni d'utilità pubblica o privata. Che somma di *bene* non si potrebbe fare con le centinaia di milioni che rappresentano i quadri delle nostre gallerie, e i marmi delle nostre cattedrali! Quanti miseri senza tetto potrebbero trovar ricovero negli antichi palazzi e nelle ville e nei musei!

E se oggi si tenta di squarciare le mura di Lucca, e si radono i sacri pini di Ravenna, e si prosciuga la cascata di Terni per mere ragioni di interessi, chi vi dice che domani per una causa patriottica o umanitaria gli uomini non si indurranno a spogliare la loro terra delle sue supreme bellezze?

La R. d'A.

Pitture italiane

nel Fogg Museum a Cambridge (Mass. S. U. A.)

Fra le collezioni di pitture italiane in America, una delle più interessanti è quella che, grazie alla munificenza di Mr. Edward Forbes, nipote del grande Emerson, fu riunita nel Museo Fogg di arte presso la Università di Harvard. Sebbene questa piccola raccolta sia ancora nella sua infanzia, essa possiede già alcune pitture tanto importanti da richiamare la nostra attenzione.

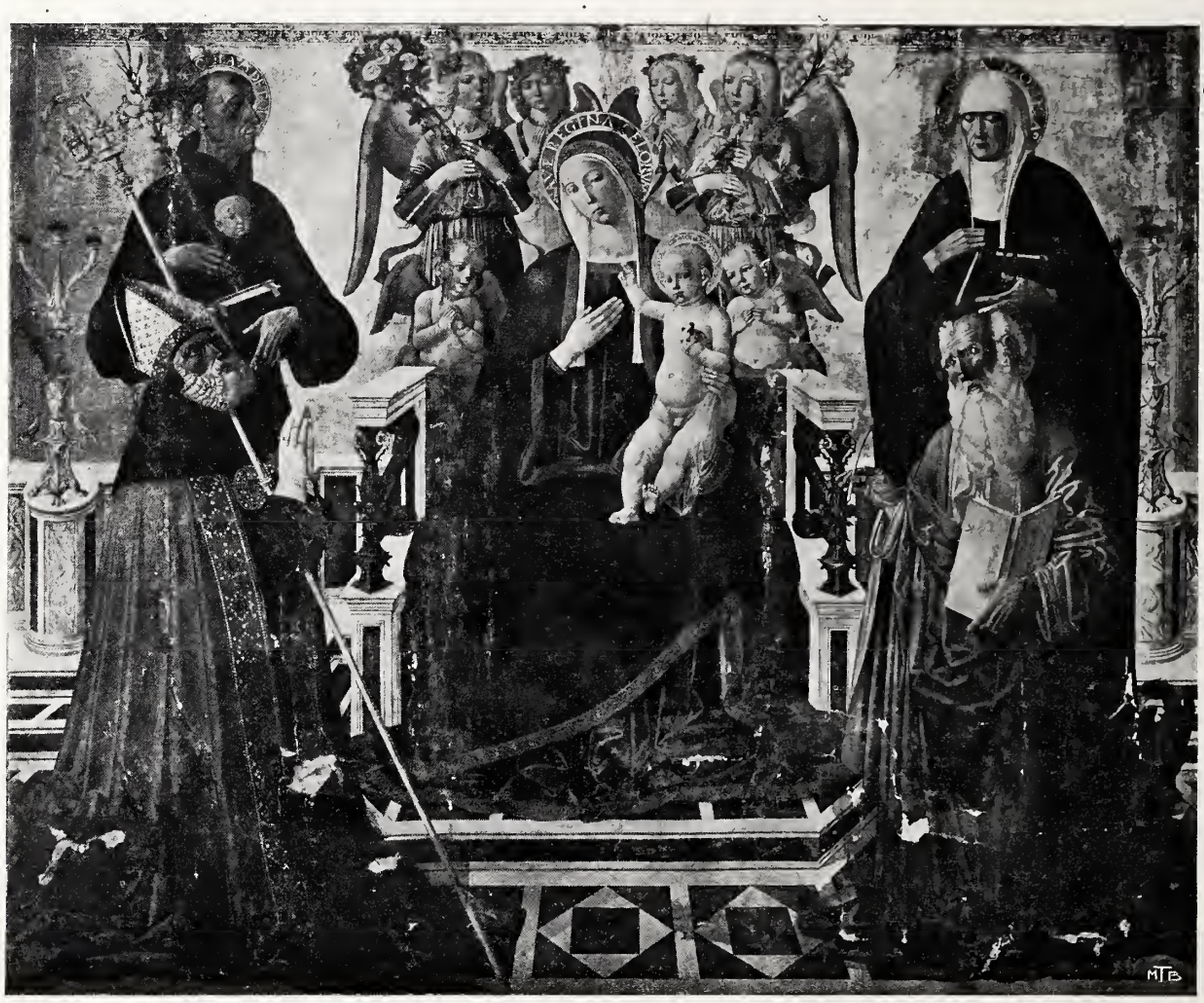
Cominciando dalla scuola fiorentina, troviamo due tavole le quali, quantunque opere di maestri minori, sono

San Gerolamo penitente - Scuola di fra Filippo Lippi (Fra Diamante) - *Fogg Museum a Cambridge* (S. U. A.)

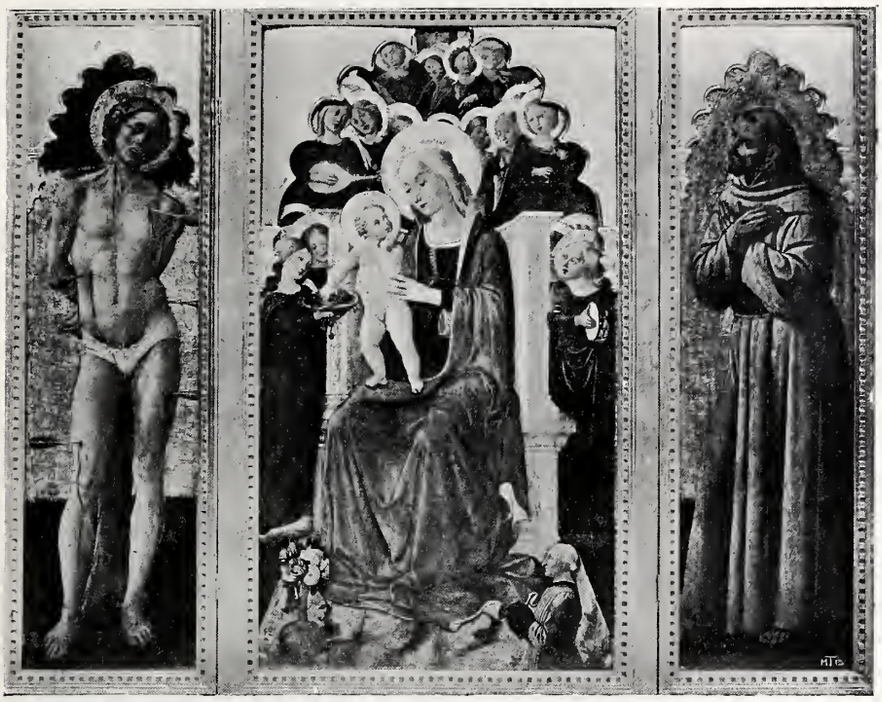
degne di essere riprodotte. La prima è un gran dipinto che rappresenta S. Gerolamo penitente davanti al crocifisso, fra il Battista e l'Evangelista. Il colore caldo e morbido ad un tempo, i tipi peculiari ed il grazioso paesaggio ne giustificano in gran parte l'attribuzione a Fra Filippo, ma un più minuto esame ci rivela una certa debolezza nel modellare, una durezza nel disegno, una inferiorità nella tecnica indicanti chiaramente esser questo il lavoro di un seguace del maestro, seguace che molto gli si avvicina (1). L'altra pittura fiorentina della galleria è una piccola tavola ascritta appunto, con sufficiente correttezza, alla scuola fiorentina. Questa, per quanto scurita e deteriorata, rivela in modo evidente la mano di un altro pittore, che in un periodo della sua carriera non isfuggì alla influenza del frate. Qui però egli mostra di aver seguito un modello posteriore: sarebbe questi a nostro avviso il versatile, eclettico e spesse volte affascinante Pier Francesco Fiorentino, la cui personalità artistica fu tratta da Mr. Berenson da un immeritato oblio. La piccola Madonna col S. Giovannino ripete qui una composizione prediletta dell'autore. Pur troppo non è questa una delle migliori versioni di tal soggetto, sebbene possegga quella piacevolezza che non manca mai completamente alle sue opere.

(1) Credo che Mr. Berenson abbia suggerito Fra Diamante quale probabile autore di questo dipinto, attribuzione che di buon grado accettiamo.

Della vicina scuola senese, la raccolta può vantare un solo esemplare, ma questo è di tali dimensioni e di tale interesse da rappresentare forse il dipinto più importante di tutta la collezione. È una grande ed imponente pala, colle figure grandi al vero, la quale, sebbene non porti per ora alcuna attribuzione, è però opera del prezioso maestro Benvenuto di Giovanni. Il dipinto (vedi illustrazione) salvo alcune screpolature alquanto minacciose, trovasi in ottimo stato di conservazione e ci fornisce una rara opportunità di ammirare e di apprezzare il sorprendente risalto di colore e la non meno notevole tecnica di questo artista. La superficie ha la finitezza e la bellezza dello smalto, mentre i colori ne posseggono la inalterabile resistenza. Le minute e diligenti cure prodigate ad ogni dettaglio non hanno, a parer mio, altro riscontro nella pittura italiana, fuori di Siena, che in alcune opere della scuola di Padova e di Ferrara. Il carattere ascetico delle figure, alcune particolarità di tecnica e altri dettagli morfologici, per sè stessi evidenti, mi inducono facilmente ad assegnare questa tavola agli ultimi anni dello sviluppo artistico di Benvenuto, quando il sentimento idillico delle sue prime pitture aveva ceduto il posto ad uno spirito più severo e quando il figlio Girolamo, artista non privo di valore, era un aiuto efficace ai lavori di suo padre. In verità alcune parti dell'opera potrebbero facilmente passare per opera di Girolamo, ma il carattere generale e



Madonna e Santi - Benvenuto di Giovanni - *Fogg Museum Cambridge (S. U. A.)*



Madonna, San Francesco e San Sebastiano - Niccolò da Foligno - *Fogg Museum Cambridge (S. U. A.).*

lo spirito dell'insieme sono propri di Benvenuto. A coloro cui piace studiare lo speciale sviluppo di quest'artista, vorremmo suggerire un confronto con altre simili e virtualmente sconosciute tavole d'altare risalenti circa alla medesima data, che si trovano a Sinalunga ed a Torrita presso Siena.

La scuola Umbra pure è rappresentata qui da un solo lavoro di origine prettamente locale, un trittico di una certa grandezza, a ragione attribuito alla scuola di Foligno (cfr. illustrazione). Possiamo andare più in là ed ascrivere senza esitazione questa bellissima ancona, conosciuta da me in Siena già da alcuni anni, a quell'attraente e geniale artista che fu Niccolò da Foligno, meglio noto come Niccolò Alunno.

Questo esemplare, di finezza straordinaria, appartenente al primo periodo della sua attività, è singolarmente scevro di quell'eccessiva espressione emozionale che caratterizza molte delle più tarde creazioni di Niccolò da Foligno, sebbene divida col rimanente delle sue opere lo stesso fervido sentimento. Il donatore inginocchiato, per citare un solo particolare, è un vero capolavoro dell'arte del ritratto nella più diretta e potente sua manifestazione. Sebbene sia impossibile di fissare in modo esatto la data di quest'opera, possiamo stabilirne approssimativamente il posto nella serie cronologica delle opere di Niccolò. Direi che essa fu eseguita circa l'anno 1468, data del suo grande polittico firmato nella galleria civica di S. Severino nelle Marche (cfr. illustrazione). Senza contare le molte analogie tecniche e stilistiche, la composizione della tavola centrale è molto somigliante nei due dipinti, mentre la figura di S. Francesco appare quasi identica in ambedue.

Due altre pitture, sebbene non dovute ad artisti nati nell'Umbria sono così intimamente connesse alla scuola umbra, da potersi considerare come appartenenti alla stessa. La prima, un'attraente Beata Vergine con S. Giovannino, ha due angeli dipinti nell'interno della cornice a tabernacolo riccamente scolpita. Sebbene sia attribuito alla scuola fiorentina, questo dipinto offre nei suoi dettagli di forma, come pure nella tecnica e nel colore, tutte le caratteristiche di un'opera genuina di Antoniazzo Romano, pittore interessante e troppo negletto. A coloro che dubitassero di tale attribuzione potrei solo suggerire il confronto con alcuni dei lavori di Antoniazzo e specialmente con quello che fino ad oggi fu ritenuto della scuola fiorentina, e cioè il bel presepio nella galleria Barberini a Roma, attribuito colà al Ghirlandaio. Le qualità verrocchiesche e di altri fiorentini in genere, che sopravvivono in queste due pitture e che Antoniazzo ereditò dal suo maestro Fiorenzo di Lorenzo, spiegano facilmente la loro attribuzione alla scuola fiorentina.

Ascritto al Pinturicchio, troviamo una graziosa Madonnina d'una fattura assai accurata. L'attribuzione a questo artista non è però sostenibile, essendo un lavoro puramente derivativo. Il colorito anzi, come pure la fat-

Fot. Alinari.

Madonna e Santi (parte di un polittico) - Niccolò Alunno - *Galleria Comunale di San Severino (Marche).*

tura, ci fanno pensare ad un pittore non umbro, forse prossimo alla scuola degli Antoniazzi. Di questo quadretto possediamo parecchie ripetizioni in diverse gallerie e di diverse mani, quasi tutte però assai scadenti. Per citare un solo esempio accennerò a quello nel museo di Napoli, attribuito a Ridolfo Ghirlandaio, nel quale la Vergine ed il Bambino sono quasi identici alle figure di questo dipinto, sebbene invece del paesaggio vi sia una gloria di cherubini.

Madonna con Putto e San Giovannino - Antoniazzo
Fogg Museum Cambridge (S. U. A).

Passando dalle scuole dell'Italia centrale a quelle del Nord, troviamo qui vari esemplari della scuola veneta. Prima per data, una tavola vigorosamente concepita ed eseguita, che rappresenta la Beata Vergine col putto, ascritta a Bartolomeo Vivarini, che mi sembrerebbe invece solo un ottimo lavoro di bottega (cfr. illustrazione). Disgraziatamente la tavola si trova in cattive condizioni. Una Madonna col Bambino, dal colorito vivace, è attri-

Vergine e Bambino - Scuola di Bartolomeo Vivarini.
(Fogg Museum Cambridge S. U. A).

Madonna e Putto - Ignoto autore - Scuola Umbra, attribuito a Pintoricchio.
Fogg Museum Cambridge (S. U. A).

buita a Giovanni Bellini e, pel valore che ciò può avere, firmata col suo nome, ma la crederei piuttosto opera del suo ben noto allievo, Niccolò Rondinelli, eseguita nella migliore sua fase imitativa. Le analogie che presenta con un altro dipinto evidentemente del Rondinelli, di proprietà di Lady Layard a Venezia (attribuito anch'esso al Bellini) sono degne di confronto (1). Le due pitture, salvo per lo sfondo, sono quasi identiche di composizione: la Madonna e il Bambino si avvicinano al Bellini, nel tipo e nello spirito, più di qualsiasi altra opera del Rondinelli. Il quadro di Cambridge è probabilmente anteriore in data, sebbene meno sciolto nell'esecuzione e più accuratamente finito. Di un altro pittore bellinesco vediamo una graziosa tavoletta che rappresenta la Beata Vergine col Putto adorata da S. Giovannino e seduta all'aperto in un paesaggio monotono e meschino. Tale dipinto, ricordante per la vivacità del colore la scuola bergamasca, e di questa in special modo il Previtali, appartiene probabilmente a Marco Bello, se tale artista fu davvero l'autore di un quadro assai consimile nell'Accademia di Venezia, attribuito al Tintoretto, un ritratto maschile vigorosamente trattato.

Vediamo ascritto alla scuola del Costa una Adorazione dei Magi con numerose figurette in ameno paesaggio.

(1) Un'altra riproduzione di questo dipinto trovasi nella raccolta del marchese Viconti Venosta in Roma.

Madonna col figlio - Rondinelli - *Fogg Museum Cambridge (S. U. A).*

Certe analogie col Montagna, evidenti in molti dettagli e specialmente nella testa della Beata Vergine, per non parlare del caldo e vivace colorito, additano questa tavola come appartenente alla scuola vicentina anzichè alla emiliana o alla ferrarese.

F. MASON PERKINS.

Sono lieto di vedere questa opinione accettata e divisa da quell'autorevole critico che è Mr. William Rankin, il quale suggerisce inoltre il nome di Marcello Fogolino come probabile autore di questo dipinto. Credo che tale attribuzione verrà accettata da coloro che potranno paragonare questo quadro con quello del Fogolino nel museo civico di Vicenza, in cui lo stesso soggetto è stato trattato in modo assai consimile.

Berlino. — Antichissimo tappeto.

Il Kaiser Friedrich Museum ha acquistato il tappeto orientale più antico che sia conosciuto: fu fabbricato sul principio del sec. XIII a Emessa in Siria e proviene dalla moschea di Muhi-el-din in Damasco.

Parigi. — Gli Amici del Louvre.

La società degli *Amici del Louvre* conta oramai diecimila soci, con un bilancio di 40.000 lire. Perchè anche in Italia, dove non mancano le fortune e dove non dovrebbero neppur mancare gli amici dell'arte, non si potrebbe far qualcosa di simile pei nostri monumenti e le nostre gallerie che mancano di mezzi?

Efeso. — Notiziette.

Negli scavi di Efeso, si è trovato un tesoro consistente in anelli, braccialetti, fibule, figure d'uccelli, ecc., il tutto d'oro massiccio e di finissimo lavoro. I direttori degli scavi ritengono che quegli oggetti appartengano al sesto secolo a. C.

Donatello a Modena

La bella aspirazione dei Sapienti del Comune di Modena nel 1450 non fu tradotta in realtà. E alla cittadinanza, in cui le deliberazioni del consiglio avevano risvegliato chissà quali e quante aspettazioni, non fu dato di ammirare nella maggior piazza una nuova opera di Donatello, nella quale il grande maestro avrebbe infuso il fascino e la potenza dell'arte sua, se a sbarrargli il cammino non fossero sorte difficoltà ancora ignorate. Gli studiosi d'arte sanno che la ragione di un breve soggiorno a Modena di Donatello va ricercata nella deliberazione, presa a mezzo il secolo XV dai Sapienti, di elevare al Duca Borso d'Este una statua dovuta alla mano di questo nostro mirabile artista, che nella tenerezza e nella grazia dei suoi monumenti, dei suoi busti e dei suoi bassorilievi, seppe profondere sempre un alito soave di delicatezza insieme a tutto il grande incanto della Rinascenza italiana. E sanno purtroppo i cultori della storia dell'arte che invano sorrise all'accesa mente dello scultore l'ideal forma vagheggiata della nuova statua da erigersi al Duca di Ferrara. Doveva essa innalzarsi maestosa e piena delle tante grazie, di che avrebbe saputo adornarla il maestro, scintillando mirabilmente al sole tutta dorata alla superficie e salda nella sua compagine di bronzo, sopra l'imbasamento fatto coi macigni della montagna modenese. A meglio informare i rappresentanti della città, Donatello si trasferì in persona a Modena, si recò in persona in Consiglio e notificò all'assemblea i suoi desideri e i suoi intendimenti. Gli lasciassero lo spazio di un anno per la ricerca e la lavorazione dei materiali, e Modena avrebbe potuto ornarsi dello splendido sorriso dell'arte di Donatello, dietro la ricompensa di trecento fiorini d'oro. Di tutto ciò gli studiosi hanno conoscenza, mercè le indagini fortunate di Giuseppe Campori (1) e gli studi di A. Venturi (2); ma fan difetto ancora intorno a tutto ciò quei minuti e curiosi particolari che costituiscono la esattezza della informazione e insieme appagano lo spirito dell'investigatore. Oltre a ciò, mancano anche i documenti fedelmente riprodotti dai verbali del Consiglio così difficili a decifrarsi, ove stanno da secoli, se non obbliati, sepolti. Ci sia dunque concesso di riesaminare la questione, di ritessere le vicende della progettata statua e infine di far conoscere nella loro interezza i preziosi atti modenesi concernenti Donatello.

***

Morto nel 1450 quel Principe dotto ed intelligente che si chiamò Leonello (3), Ferrara passò sotto lo scettro di Borso, che continuando la tradizione estense diè prove

(1) G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855, pag. 185.

(2) A. VENTURI, *Donatello*, nel giornale *Panaro*, 15 maggio 1887, n. 132, anno XXVI. Sullo stesso argomento si veda anche: A. VENTURI, *La scultura emiliana nel Rinascimento* in *Arch. stor. dell'arte*, III (1890), fasc. I-II, pag. 4-5, e M. REYMOND, *La sculpture Florentine*, Florence, 1898, pag. 136.

(3) Si cfr. il libro recente di G. PARDI, *Leonello d'Este*, Bologna, 1904.

numerose di grandezza, di sfarzo e di liberalità. Modena si accorse ben presto della munificenza del nuovo signore, quando questi, appena eletto, abolì la tassa del sale e diminuì di un terzo quella della macina (1). Con ciò, egli veniva ad accontentare i modenesi in una delle loro più forti aspirazioni. Era allora Capitano ducale in Modena Feltrino Boiardo, uomo pieno di assennatezza e di meritata autorità e prestigio presso la cittadinanza e presso la corte di Ferrara, alla quale furono inviati dalla comunità cinque ambasciatori, sotto la guida dell'oratore Gaspare Rangoni, per rallegrarsi della nomina di Borso. Ottenuto il condono delle tasse, Modena si abbandonò all'allegria e alle feste in prova di riconoscenza e di letizia per la larghezza del nuovo Marchese e futuro Duca di Ferrara. Si fecero baldorie e fuochi in piazza, furono sonate a festa le campane; si decise anche che d'allora innanzi fosse riconosciuto qual giorno feriale il dì 1° d'ottobre (2). Intanto, il 16 ottobre 1450, tra le varie deliberazioni prese dalla comunità, vi fu la seguente: « *quod etiam fiat una statua* « *marmorea ad ymaginem prefati domini, quae apponi* « *et affigi debeat in loco eminenti super platea ubi melius* « *deliberatum fuerit per sapientes* » (3). Pochi giorni dopo, il 18 ottobre, fu letta in Consiglio la lettera da inviarsi per ringraziamento al signore di Ferrara e lo si pregò di mandare un ritratto: « *ymaginem suam pictam ut possit* « *fieri statua forma ordinata et in quo habitu velit* ». Questa particolare menzione dell'abbigliamento di Borso non è senza significazione in un secolo che tanta importanza dava alle fogge estetiche del vestire. Sopratutto poi divenuta in alto modo significativa, se osserviamo ch'essa si riferisce a Borso d'Este, per cui l'eleganza delle vesti e la squisitezza degli ornamenti, delle perle e degli ori fu quasi una seconda vita. Noi non possediamo pur troppo nè la lettera dei Sapienti, nè la risposta di Borso; ma circa il contenuto di questa e circa il modo dell'abbigliamento possiamo essere edotti sufficentemente da una splendida iconografia estense del sec. XV (4) nella quale figura il Duca estense splendidamente vestito. La calzatura aderente al corpo e l'ampia tunica di broccato d'oro sfolgoreggiano, mentre il Principe posa sopra una fiorita e verdeggiante base, tenendo tra le mani un leggero bastone pur d'oro. Gli scintilla sul petto la rosa datagli dal Papa. E sotto si leggono le seguenti linee, che mette conto davvero di riportare: « *Questo Borso Signore XIIII del 1450 fu* « *facto S.re dal populo de Ferraria et fu fiolo naturale* « *del Illu.mo Marchese Nicolò fiolo del Marchese Alberto...* « *non havè mai donna, ne' se scia che l'havesse mai fioli.* « *Et à de notare ch'el fu el primo Duca che mai fosse* « *de la Illu.ma casa da Este et del 1452 da Federico* « *Terzo de Alemania imperatore che fu in Ferrara andando* « *a Roma ad incoronarse fu creato Duca de Modena et* « *de Rezo e conte de Roigo* ». Si narra poscia che fece edificare la certosa e si aggiunge: « *vestia sempre d'oro* ». Donatello, che fu pure a Ferrara, ebbe forse contezza di questo trasporto di Borso per gli abbigliamenti d'oro, quando presentatosi l' 8 marzo 1451 al Consiglio di Modena fece intendere che sarebbe stato miglior partito fare la statua di bronzo dorato anzichè di marmo? Donatello fu presentato ai Sapienti da Gherardino della Molza e dinanzi ad essi aggiunse, per convincerli della necessità di compiere il lavoro in bronzo, un argomento, diremo così tecnico, che non conviene trascurare: « *Proposuit* . . . « *quod melius esset quod ipsa statua fieret potius enea* « *quam marmorea quia maxime si fieret marmorea pedes* « *non sostinerent* ». Dalla quale argomentazione possiam inferire che la statua sarebbe stata equestre, a quella guisa che sappiamo aver Donatello fatto per il Gattamelata a Padova (1).

Come appare dai documenti qui appresso pubblicati, vinse il partito di Donatello, il quale il 10 marzo comparve di nuovo dinanzi ai Sapienti ed accettò di fare entro un anno la statua per trecento fiorini d'oro, com'egli aveva progettato, di bronzo dorato « *ad mordentem* ». Intanto il 12 marzo gli furono anticipati dieci fiorini « *pro parte solucionis statue fiende* ». Il 4 aprile Gherardino della Molza fece sapere alla Comunità che « *ma-* « *gister Donatellus* » con quattro uomini muniti di cavallo erasi recato nelle montagne per il marmo necessario al basamento della statua. Lo aveva accompagnato Gherardo Malerba, e il Della Molza propose il pagamento da farsi da parte del Comune al maestro fiorentino. Questi era accompagnato da un « *sotius* » e il Consiglio era dubitoso se Donatello stesso ovvero l'erario di Modena avesse dovuto supplire alle sue spese e al suo mantenimento. Il 3 agosto 1452 si decise dai Sapienti di fornire di danaro Donatello « *pro emendo metalo et veniendo ad faciendum* « *statuam* ».

L'anno seguente, e precisamente il 16 gennaio, la Comunità, dietro proposta di Gherardino della Molza, inviò certo Bartolomeo degli Stevanini a Padova per Donatello e quando Bartolomeo fu di ritorno riferì « Donatellum debere venire subito ad faciendum ymagi- « nem domini ».

Dopo di che, tacciono i documenti dell' Archivio Comunale di Modena. Quali furono le ragioni che impedirono a Donatello di tradurre in pratica il suo progetto? Dipesero esse dal maestro medesimo, o forse si debbono imputare al Consiglio? Pur troppo, chiudendo, non possiamo che riferire le parole del Campori: « *la* « *cagione di questo mancamento di fede è ignota, e a* « *più diligente investigatore spetta svelarla* (pag. 187) ». Per tal modo, Modena restò priva di un'opera di quel Donatello, che oggidì noi veneriamo quale altissimo maestro della Rinascenza e che nel 1451 il segretario della Comunità chiamava nei suoi verbali col titolo di *taiapetra!*

(1) La lettera, con la quale il Duca condona queste tasse, è in *Registro di lettere ducali e provvisioni*, in Arch. del Comune, c. 40 (11 ottobre 1450).

(2) G. Campori, *op. cit.*, pag. 186.

(3) Si vedano i nostri documenti, e si cfr. L. Maini, *Le corse del palio in Modena*, Modena, 1853, pag. 69.

(4) Edita in parte dal Giorgi in *Bull. dell'Istit. stor. ital.*, II. La II parte dell'iconografia è nella Bibl. estense a L. 5,16.

(1) *Arch. stor. dell'Arte*, 1897, pag. 483. Sulla celeberrima statua del Gattamelata si cfr. tutte le opere riguardanti in qualche modo Donatello. Citiamo qui: Gnoli, *Arch.*, cit. I, 24 sgg. Semper, *Donatello's Leben und Werke*, Innsbruck, 1887, ecc. Di Donatello a Modena tocca appena, sulla scorta del Campori, il Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1864, pag. 48.

DOCUMENTI.

(Vacchette del Comune).

I.

die XVI octubris (1450)

In sala Consiliorum consueta ad presentia d. Feltrini locumtenentis etc. et d. Massari convenerunt Sapientes infrascripti videlicet

. . . . . .

. . . . . .

Et quod etiam fiat una statua marmorea ad ymaginem prefati domini que apponi et affigi debeat in locum eminenti super platea ubi melius deliberatum fuerit per sapientes et fiat ei subscriptio predictarum gratiarum.

Et quod scribantur ipsi domino littere regratias et predicta significantes (1).

II.

die 18 octubris (1450)

In sala consiliorum consueta ad presentia etc . . .

Lecte sunt littere scribende domino: regratiatur gratiarum suarum de sale et macina etc.

Et quod addatur quod velit mittere ymaginem suam pictam ut possit fieri statua forma ordinata et in quo habitu velit.

III.

die VIII marcis (1451)

In offitio Massarie in presentia d. potestatis et Massarii interfuerunt omnes Sapientes.

Gerardinus de la Molza presentavit Donatellum de Florentia pro statua facienda Illustris domini nostri.

Proposuit Magister Donatellus quod melius esset quod ipsa statua fieret potius enea quam marmorea quia maxime si fieret marmorea pedes non sostinerent et doraretur ad ignem omni meliori modo quo fieri posset ut esset duratura.

IV.

die VIIII Marcij (1451)

In officio Massarie in presentia d. potestatis et massarii interfuerunt sapientes omnes excepto d. Antonio Valentino.

Positum est partitum hoc modo: videlicet cui placet quod statua domini fiat enea pro ut heri in alio consilio fuit propositum et dorata iuxta id quod deliberaverunt sapientes non obstante alia provisione ponat fabam albam et cui non ponat nigram.
Albe omnes.

Item positum est partitum hoc modo videlicet cui placet quod magister Donatellus eam faciat iuxta designationem factam ab utraque parte lapidum laboratorum que teneatur et de mercede sua ei provideatur secundum quod videbitur Sapientibus et in discretione Sapientum quia ipse magister Donatellus sic se offert ponat fabam et cui non ponat nigram.
Albe 10
Nigra 1

Item positum est partitum hoc modo videlicet cui placet quod priusquam detur ipsa statua fienda ipsi magistro Donatello videantur alie designaciones et habeatur informacio de expensa fienda, ponat fabam albam et cui non ponat nigram.
Albe 3
Nigre 8.

V.

X Martii 1451

In offitio Massarie ad instantiam d. potestatis et Massarii convenerunt sapientes omnes excepto Alexandro Carandino.

Magister Donatellus de Florentia taiapetra comparuit coram sapientibus et promisit et convenit ipsis dominis Sapientibus facere statuam Illustris domini nostri d. Borsij eneam ad similitudinem et ymaginem ipsius domini et eiusdem altitudinis et grossicionis vel maioris prout ipsi Magistro Donatello videbitur ne ex longiori aut altiori prospectu ipsa statua minoris stature videretur ac etiam ipsam dorare debeat ad mordentem et facere eam in habitu status vestimento et persona qui placerent domino. Et hec omnia infra unum annum proximum futurum et infra ipsum annum eam posuisse in opere pro ut perpetuo stare debebit et in loco inde (?) designando per sapientes. Et hec omnia omnibus ipsius magistri Donatello sumptibus laboribus et expensis quibuscumque. Et hec omnia pro pretio et seu mercede et mercede florenorum trecentorum auri quos promiserunt eidem solvere et dare de tempore in tempus pro ut erit necesse pro emendo materias... et pro usu suo. Residuum vero finito et perfecto opere.

Insuper promisit superesse magistris taiatoribus lapidum etc. et eis dare et demostrare modum et formam secundum quam habuit laborare lapides et mensuram secundum designationem ipsis sapientibus per eum factam vel pro ut eis melius videbitur et pro assistentia predicta obtulit et voluit stare arbitrio et discretioni sapientum. Que omnia etc. Pena duc. cc.

VI.

die XII marcii (1451)

In offitio massarie in presentia d. potestatis et Massarii interfuerunt Sapientes omnes exceptis d. Anthonio Valentino Bertholameo Zandorio et Johanne de Sivizano

. . . . . .

Quod magistro Donatello dentur floreni decem pro parte solucionis statue fiende.

VII.

die primo aprilis (1451)

In offitio massarie in presentia d. Locumtenentis et Potestatis interfuerunt Sapientes omnes exceptis Filippo de Saxo et Alexandro Carandino.

Gerardinus de La Molza proposuit et dixit quod pro inveniendis lapidibus pro statua, Magister Donatellus cum quatuor personis equestribus iverunt versus montes et steterunt diebus quatuor et acceperunt equos ad victuandum dicens socio M. Donatelli fore solvend. ipso libras tres marchesanas et pro magistro Donatello libras quatuor, quas libras quatuor nomine ipsius magistri Donatelli petit solvi vel sibi donari aut ad eius computum poni et solvi pro socio.

Item pro Gerardo Malerba qui eos conduxit satisfieri pro diebus quatuor et item quod accorderentur florenis quinque dati (?) socio magistri Donatelli.

Quod omnes predicte res etc. solvantur per massariolos, reservato comuni arbitrio declarandi utrum sotio debeant rata magistri Donatelli expensis comunis vel Donatelli et quod Gerardo Malerbe dentur solidi vigenti.

VIII.

Die VII maij (1451)

In sala consiliorum consueta ad presentiam domini Feltrini locumtenentis venerunt sapientes exceptis d. Anthonio Valentino Alexandro Carandino.

---

(1) Togliamo dagli *Statuti* antichi modenesi a stampa:

De feriis pro gratijs concessis per ill: D. n. D. Borsium ducem etc.
Anno a nativitate domini nostri jesu Christi M. CCCCL
Ind. tertiadecima. Die Sestodecimo octobris

Prefati Domini sapientes et nonnulli cives civitatis mutine congregati in sala consiliorum more solito visis gratiis tasse salis e tertic partis gabelle macine factis comuni mutine per illustrissimum principem et ex d. n. dm. Borsium marchionem estensem et d. mutine per universum populum electum unanimiter et nemine discrepante statuerunt et deliberaverunt quod fiant festa et falodia in platea et per civitatem et omnes campane civitatis pulsentur pro festo et quod perpetuis temporibus die prima octobris. Qua die electus fuit in d. huius civitatis ex instrumento manu mei notarij infrascripti fiat singulis annis solenne festum fiat processio solemnis et non reddatur ius, non laboretur et teneantur apothece clause. Et fiat una statua marmorea ad immaginem prefati domini et erigatur ac erigi debeat in loco eminenti in platea communis ubi melius videbitur sapientibus qui pro tempore erunt. Et fiat ei subscriptio dictarum gratiarum.

Ego Ventura Mazonus notarius camere sapientum scripsi.

Gerardus Malerba magister muri petiit sibi melius provideri de eo quod stetit pridie cum Magistro Donatello in montibus ocaxione lapidum inveniendorum pro factura statue domini nostri etc.

IX.

Die XXIIII septembris (1451)

In offitio Massarie in presentia d. massarii interfuerunt Sapientes omnes excepto Antonio de Blanchis.

Quod Gerardus Malerba habeat solidos trigenta march. pro mercede sua quod ivit cum magistro Donatello versus montem pro inveniendis lapidibus et stetit sex diebus. Habuit buletam.

X.

die 3 augusti (1452)

In officio Massarie in presentia d. Capitanei de Regimine interfuerunt Sapientes omnes exceptis d. Julio, Baldessare Livizano Antonio Tassono.

. . . . . .

Dictum est quod Donatellus vult pecuniam pro emendo metalo et veniendo ad faciendum statuam pro qua multa dicta sunt. Positum est partitum hoc modo: videlicet cui placet quod dentur Antonio Ser Columbi singulis mensibus pro satisfactione dicto Donatello usque ad completum pagamentum duc. XXV auri ponat albam et cui non ponat nigram.
Albe omnes.
Habuit bulletam.

XI.

die 16 Januarii (1453)

In offitio massarie in presentia d. capitani et potestatis interfuerunt Sapientes omnes exceptis Daniele Carandino Ludovico Tassono.

. . . . . .

Quod Gerardinus de la Molza mittat unum padue pro Donatello expensis comunis.

XII.

Die primo marcij (1453)

In offitio massarie in presentia d. potestatis et massarii interfuerunt sapientes omnes excepto Johanne Livizano.

. . . . . .

Bartholomeus de Stevaninis reversus de Padua, retulit donatellum debere venire subito ad faciendum Imaginem domini et petit sibi provideri. Quod facta bulleta sibi ad rationem sol. decem pro quolibet die quo stetit absens, delato iuramento sibi de tempore, iuravit de diebus 22 et habuit bulletam.

XIII.

Dai Registri « Ordinari, 1444-65 ».

Item spexe adj 25 de zugno 1451 lire 7 a Tomaxio Valentino che mi portò una boleta per maistro Donatello intalziatore (c. 144°).

Die iij octubris. Spexe li quali contay a M.° Gerardo Malaerba per una andata de fori m.° donatelo per VI giorni como appare per una bulleta de Ventura Mazon scripta die XXIIIJ septembris. L. 1, s. 10 (c. 152°).

Giulio Bertoni - Emilio P. Vicini.

Verona. — La scoperta di un affresco.

Mentre si stava demolendo una persiana in un'osteria di Verona, venne messo in luce su di una parete un affresco, che nella sua parte inferiore rappresenta un santo vescovo (pare San Biagio) con un martello in mano, e S. Antonio abate.

Nella parte superiore si ritiene sia raffigurata la Vergine.

Della scoperta fu avvertito il direttore del museo, cav. Sgulmero, che si recherà a fare un sopraluogo.

Due camini ed un'ancona
di Prospero Clementi

Le opere dei sommi nell'arte, anche le più modeste, meritano di essere rese note agli studiosi, come quelle che servono a far conoscere le evoluzioni, gli atteggiamenti dell'autore, od a collegare e completare la conoscenza della sua operosità nel campo del bello.

Solo per questo m'induco a dare una breve notizia ai lettori della *Rassegna* di tre lavori di Prospero Clementi, che, rimasti fino all'anno scorso in luogo pubblico

Figure e stemmi che ornavano l'ancona di Prospero Clementi già nel Nosocomio di Reggio Emilia.

(l'Ospedale di S. Maria Nuova a Reggio dell'Emilia) sono prossimi a perdersi di vista per finire chi sa mai dove.

Sono due camini e un'ancona.

I due camini, di marmo rosso di Verona, sono di gran mole, ma di semplicissimo disegno. In ciascun d'essi un cornicione d'un sol pezzo, lungo m. 3 nel maggiore, m. 2,60 nel minore, di sagoma purissima senza fregi e d'un'esecuzione perfetta, è sostenuto da due mensole, formate da una grande voluta, la quale, prolungandosi, finisce per poggiare a terra, trasformata in una zampa di leone. In tanta semplicità di linee e di motivi quanta grandezza!

I due camini servivano in origine a riscaldare le sale del nosocomio. La cornice del maggiore, che reca la data MDLVI, si spezzò nel terremoto del 1831, e l'amministrazione dell'ospedale ora li ha rimossi entrambi dal posto e venduti ad un negoziante di anticaglie.

La stessa sorte è toccata ad un lavoro assai più interessante, l'ancona marmorea dell'altare, che sorgeva in fondo alla corsìa destinata alle inferme.

Fatta astrazione per un momento dalla mensa in stucco, d'epoca recente, si vede come l'insieme dell'ancona sia armonico e decoroso. Uno zoccolo fregiato d'uno stemma sosteneva il dado delle colonne ornato d'una figura muliebre simbolica: le colonne snelle reggevano un architrave a timpano spezzato che finiva colla croce. L'artista mostra qui le stesse qualità di architetto, che rivela nel disegno e nel modello per la facciata del Duomo della sua città, e poichè del Clementi, architetto, è forse questa l'unica opera conosciuta, era opportuno conservare anche il piccolo altare per collegarlo allo studio di quella e de' monumenti clementini nella loro parte architettonica.

Sugli zoccoli di alabastro erano infisse due cartelle in marmo di Carrara (0,55 per 0,35), che incorniciavano gli ornati e gli stemmi in bronzo, divelti dalla rabbia giacobina del 1796: questi ci avrebbero detto chi commise l'altare, e su questa traccia avremmo potuto sapere se appartenne fin dall'origine all'ospedale, o vi fu trasportato da altra chiesa, come farebbe supporre l'averlo trovato, nel guastarlo, fatto di pezzi connessi con intonaco simulante il marmo, rosso nelle colonne e nel timpano, bianco nelle basi, ne' capitelli e nelle cornici.

Di maggiore interesse erano i due piccoli bassorilievi inquadrati ne' dadi delle colonne (0,45 per 0,27) rappresentanti due figure allegoriche, come meglio dimostra la fotografia che ne riproduco.

Sono appunto queste due figurine che dicono chiaro ed aperto il nome dell'autore dell'altare, poichè chi ha pratica delle cose clementine, come avviene a molti che vivono nella patria del grande scultore, le attribuisce subito a Prospero Clementi, tanto sono evidenti i caratteri del suo scalpello e facili i confronti.

I miseri frammenti dell'altare, gli stemmi ed i bassorilievi furono venduti a vil prezzo ad un mercante d'anticaglie, e le finanze dell'Ospedale n'ebbero quel ristoro che può avere un campo avido da una goccia d'acqua.

Se gli stranieri ci rimproverano vandalismi e restauri, bisogna pur riconoscere che qualche volta hanno ragione.

A. Balletti.

VARIETÀ

Il sarcofago di Lambrate.

Il sarcofago, o meglio l'ipogeo, romano testè venuto in luce a Lambrate, è la novità del giorno. Le sue dimensioni di m. 2,40 di lunghezza, m. 1,40 di larghezza, con un'altezza totale di m. 2, e certe affinità colla tomba cosidetta di Galla Placidia in Milano, poterono sino far esternare ipoteticamente l'avviso che si fosse dinanzi ad un avello imperiale.

Sarcofago romano, scoperto in Lambrate nel Marzo del 1905.

Si tratta invece della sepoltura di facoltoso personaggio bensì, ma apparentemente iscritto alla Corporazione dei *Fullones*, come dalla raffigurazione scolpita sul fianco destro dell'arca, mentre la scultura del fianco sinistro, coi simboli cristiani del pesce e del buon pastore collegati, a quanto parrebbe, coi lari domestici, sotto forma di cornucopie scalpellate dappoi, farebbero ascrivere l'urna a poco prima del 392, in cui l'imperatore Teodosio vietò il culto degli dei lari.

In un'orecchione dell'arca si vede l'effigie grezza e non ultimata nemmeno del tumulato; una persona palliata, con un rotolo fra mani nell'arcata di destra ed una prefica od orante levante le mani al cielo a sinistra; ma tutte sculture oltremodo deficienti, quali si avevano nel IV secolo.

Notevole l'inclinazione di oltre 15 centimetri da sinistra a destra della sommità del coperchio dell'arca, lavorato a squame solo nella parte anteriore, locchè rivela si trattasse di avello interrato in una specie di cameretta mortuaria con piovente superiore lievemente inclinato, e uno stretto corridoio sul davanti dell'arca.

Il lento interrimento di quel corridoio e qualche alluvione fangosa del Lambro, che scorre a non molta distanza, otturarono l'ipogeo, ed è a questa circostanza solo che va dovuta la sua conservazione fino a noi.

Si attendono le conclusioni degli studiosi in argomento, e certo il rinvenimento è di alta importanza archeologica.

Diego Sant'Ambrogio.

I disegni di Oxford

SIDNEY COLVIN, *Drawing by Old Masters in the University Galleries and the Library of Christ Church, Oxford.* Londra, Henry Frowde, 1903-1904.

I due volumi, o meglio i due grandi fascicoli, finora usciti, dei disegni d'Oxford scelti ed illustrati da Sidney Colvin, rappresentano quanto di più bello, in fatto di riproduzioni a facsimile, sia stato eseguito finora. Tali riproduzioni possono servire e giovare agli studiosi come gli originali, avendo la collotipia raggiunto a perfezione l'effetto tecnico della penna, delle matite, dei carboni, del bistro, della biacca, nonchè l'aspetto delle carte, e sino le alterazioni dovute al tempo e alle incurie passate. Anche il modo col quale sono *montate*, su grosso cartone e con un foglio di riguardo, dà l'illusione che si tratti di disegni originali.

Si può dire, inoltre, che vi siano dei saggi di tutte le scuole: dalla tedesca (Schongauer, Holbein, Grunewald e Dürer) alla francese (Claudio Lorenese); dalla fiamminga (Rubens, Van Dyck) all'olandese (Rembrandt, Potter, Furnerius). Su tutto però sono rappresentate le scuole italiane con Leonardo e Michelangelo per la toscana, Raffaello per la romana, il Sodoma e il Boltraffio per la lombarda, Lorenzo Costa e il Correggio per l'emiliana, il Mantegna, Vittore Carpaccio, il Montagna e Sebastiano del Piombo per la veneta.

Alla bontà della scelta s'aggiunge la bontà dell'esame che il Colvin fa di tutti, accoppiando alla severità dei criteri e del gusto una cautela veramente straordinaria, tanto più apprezzabile oggi in cui i critici d'arte dànno spettacolo di continua intolleranza e non menano buona, ciascuno, se non la propria opinione!

Correggio - Disegno in Oxford.

Ora, data la eccezionale importanza della pubblicazione e il suo prezzo, che non la rende accessibile a tutti, crediamo molto più utile e serio dare una breve indicazione di ciascuno, piuttosto che fare un articolo di apprez-

Correggio - Disegno in Oxford.

zamenti generici, i quali presuppongono la conoscenza dell'opera.

DÜRER. — Abbozzo a penna e bistro *da* (o *per)* un bassorilievo tombale. Se ne trova uno uguale agli Uffizi, in Firenze, ed uno al museo di Berlino; ma mentre quello di Firenze non è che una copia accurata e contemporanea, l'altro di Berlino deriva di seconda mano, da questo. Il disegno d'Oxford si rileva invece della sua più bella maniera, elegante e netto come una stampa. Interessa poi in sommo grado il rapporto che lo collega a due opere dello scultore e fonditore Pietro Fischer, suo amico e compagno in Norimberga, ossia ai monumenti sepolcrali, dedicati l'uno al conte Hermann di Henneberg e a sua moglie Romilda; l'altro, al conte Eitel Federico di Hohenzollern e alla sua consorte, in Echingen, tra il 1505 e il 1510, inferiori ambedue al disegno del Dürer. Servì il disegno come abbozzo per uno dei monumenti? Ne trasse invece il Dürer un ricordo su carta? E perchè nel secondo caso avrebb'egli cambiato l'elmo del guerriero in una acconciatura del capo? E' chiaro che l'ultima riflessione fa ritenere più probabile che si tratti d'un abbozzo fornito dal grande pittore e incisore al Fischer.

Il disegno a penna dei *Piaceri mondani* dello stesso Dürer, sicuramente autentico, è da mettere fra il 1496 e il 1500, quand' egli si mise a lavorare in casa propria a Norimberga, stanco di viaggiare. Mostra analogie — senz'essere una ripetizione — con altre opere di tale periodo. Il Colvin fa un'analisi minutissima del dipinto, ricercando le singole figure per confrontarle con altre simili nei dipinti e nelle stampe del maestro.

SCHONGAUER. — Disegno a penna e bistro d'una « vergine folle ». Fu fatta per una serie d'incisioni con le « cinque vergini saggie » e le « cinque folli ».

HOLBEIN IL VECCHIO. — I suoi disegni, che si trovano in buona parte a Berlino, servono al confronto.

Quello — a punta d'argento — d'Oxford, che raccoglie lo studio di due teste di donna e di tre mani, è delicatissimo e prezioso anche per la singolarità delle acconciature.

GRUNEWALD. — Disegno, a matita nera, per una delle Marie della *Deposizione*. In una pittura — di possesso privato a Friburgo — rappresentante la fondazione della basilica liberiana in Roma, si vede un vecchio ed una vecchia, che conviene confrontare nell'esame del disegno d'Oxford, d'una rude e viva espressione.

***

REMBRANDT. — Del grandissimo maestro olandese il Colvin riproduce tre disegni: due di paese ed uno di figura. Quest'ultimo, a penna e bistro, rappresenta una giovine donna nuda, in atto forse di frugare con una pertica in una vasca d'acqua. L' azione è incerta, ma la figura nella sua grande realtà e mollezza, è magistrale. Con pochi superbi tratti di pennello e seppia è poi segnato un paese solcato da un canale, lungo le cui rive sorgono casolari, un mulino a vento e alcuni steccati o palizzate. Una nave tirata a corda da un cavallo traversa il silenzioso paese. Meno interessante ci sembra l'altro paese, d'un casolare presso un corso d'acqua, forse perchè troppo circoscritto. E' però geniale la trattazione a penna, vivificata da un lieve turchino nel cielo e nell'acqua, e da una diffusa tinta di seppia diluita in tutto il resto.

Sodoma - Disegno in Oxford.

FURNERIUS. — Presso all'ultimo disegno del Rembrandt si vede una veduta — penna e acquerello — di Amsterdam, con buona gradazione di piani. E' un raro saggio del Furnerius, scolaro del Rembrandt e nativo d'Amsterdam.

POTTER. — Il disegno del Potter a matita e gessetto, un po' danneggiato per attrito, rappresenta un paesaggio con un fiume e una mandra. Ha servito pel quadro della Collezione Choiseul, ora nella famiglia Six ad Amsterdam ed è un vigoroso schizzo, interessante pure per le figure umane piuttosto raramente trattate da lui.

RUBENS. — Studio di un torso a matita e a gessetto, fatto per l'elevazione della Croce della Cattedrale di Anversa. L'età dell'uomo nel dipinto è mutata, ma la posizione e lo sforzo muscolare appaiono gli stessi. Assai più prezioso è l' altro disegno a matite nera e rossa, dello stesso maestro, esprimente due cavalli e due uomini in una stalla. E' forse *l'interno di scuderia* ceduto per cento fiorini a una vendita del Re d'Olanda. Certo nessuno dei disegni congeneri del Rubens uguaglia questo in bellezza e l' incisione che se ne trova al British Museum non vale a dar ne un'idea precisa.

VAN DYCK. — Questo elegantissimo artista è rappresentato da due disegni nella sua doppia qualità di pittore di quadri sacri e di ritrattista. Il primo, a matita nera, è lo studio per una figura del *Cristo deriso* che s'ammira nel quadro fatto da lui prima di lasciare Anversa, nel 1621, e di recarsi in Italia. L' altro, pure a matita nera con qualche segno di gessetto, è un magnifico studio per un ritratto d'uomo di cui non si trova il dipinto corrispondente.

CLAUDIO DI LORENA. — Due paesi: l'uno a penna con un fiume fiancheggiato da colli e selve, una mandra sparsa sulla riva e un pastore che suona la piva; il secondo, più bello, a pennello e seppia, con opposti declivi di monti selvosi, pieni di spirito e di modernità.

***

Passando alle scuole italiane, dobbiamo far tosto i primi onori al divino LEONARDO, che nella raccolta del Colvin

Carpaccio - Disegno in Oxford.

è magnificamente e abbondantemente rappresentato da otto disegni:

1. *Allegoria della Castità* rappresentata come di consueto nel Rinascimento, da una giovine donna cui, da presso, sta il lioncorno. Nel British Museum si trova un altro disegno di Leonardo con lo stesso soggetto, a penna.

2. *Unicorno che figge il corno in terra,* a penna e bistro.

3. *Cavalli imbizzarriti.* A punta d'argento. Il disegno presenta i caratteri del maestro, ma è consumato e ritoccato.

4. *Allegoria della Politica* con la *Prudenza* a doppio volto che si guarda nello specchio e la *Giustizia* che regge la spada nuda. Nel disegno appare la biscia viscontea, l'aquila e altri animali. Il Colvin si dilunga nella ricerca del significato che si pretende allusivo a Lodovico il Moro. Splendido disegno a penna.

5. *La Fame e l'Invidia,* figure allegoriche a penna, sul rovescio della carta precedente.

6. Due *Allegorie dell'Invidia,* che sono ad un tempo due superbi saggi dell'immaginazione del maestro negli argomenti macabri. A sinistra l'*Invidia* femmina scomposta dalle arse e cadenti mammelle, a cavallo della Morte; a destra l'*Invidia* accoppiata come gemella alla *Virtù* che vince. A penna.

7. *Allegorie del Pensiero malvagio, del Piacere e del Dolore.* A penna sul verso della carta precedente.

8. *Caricatura d'uomo* di straordinaria potenza e spirito. E' noto che il Vasari ricorda certe teste grottesche disegnate al carbone da Leonardo, come una d'Amerigo Vespucci, ed una di Scaramuccia capitano di Zingari. Il Berenson pensa che questa rappresenti appunto lo Scaramuccia.

La conoscenza, anzi la celebrità di questi disegni tolgono argomento a riparlarne in questo breve articolo di recensione, dove basta notare che il Colvin ne tratta con diffusione a corredo delle magnifiche tavole.

Vicino a Leonardo giova mettere il suo grande contemporaneo, competitore e compatriota, col quale però non ha certo in comune il sentimento e il carattere del disegno. Alludiamo a MICHELANGELO di cui si riproducono qui cinque disegni:

1. Studi in matita rossa della *Sibilla Libica* per la volta della Sistina; schizzi a penna pei *Prigionieri* del Sepolcro di Giulio II e per un cornicione. E' una carta di grande importanza e tra le belle del poderoso artista.

2. Studio per un gruppo con la *Madonna, S. Anna e il Bambino.* A penna.

3. *Studio di varie teste e d'una schiena* ricercata sapientemente nel rilievo dei muscoli.

4. *Testa femminile* di profilo, del periodo forse in cui Michelangelo lavora nella volta della Sistina. A matita rossa.

5. Una gamba, a matita rossa, fatta dal maestro più per istudio dei muscoli che per servirsene nel dipingere.

Anche fra questi disegni del Buonarroti ve n'hanno dei conosciutissimi, ma l'indole della raccolta esigeva che si ripetessero.

***

Indichiamo di seguito ai disegni dei due eroi toscani, quelli d'un altro grandissimo, ossia di RAFFAELLO. Magnifico per scioltezza e per carattere è lo studio a penna e bistro, dell'ultima maniera fiorentina, preparato per la *Madonna del Cardellino.* Insieme ad esso il Colvin pubblica un'antica copia che a noi non sembra buona. La testa del S. Giovannino, e le gambe e i piedi della Vergine, per tacer d'altro, sono quasi deformati. Non oseremmo far per essa nè il nome di Timoteo Viti, più composto, nè quello di Giovanni Francesco Penni, più sicuro e disinvolto.

Di questo secondo disegno, che si poteva anche omettere, ci compensa largamente un terzo, veramente del maestro, fatto a penna e bistro per la stessa *Madonna,* e della massima grazia e precisione. L'ultimo pel Putto della *Bella giardiniera* è meno fine e disinvolto.

Risalendo verso l'alta Italia, per gli artisti emiliani ci sono dati tre disegni di prim'ordine, sinora sconosciuti:

LORENZO COSTA. — *Cristo in casa di Simone il fariseo,* a penna e bistro. Fu certo preparato, per un affresco da compiere in una parete a lunetta, probabilmente d'un refettorio. Non sappiamo se allo schizzo seguì l'esecuzione, che avrebbe dovuto avvenire mentre il Costa si trovava in Mantova successore del Mantegna presso i Gonzaga, essendo chiaro trattarsi d'un disegno de' suoi ultimi anni. Il Colvin vi riconosce l'influenza di Leonardo. A noi piace, inoltre, per quanto riguarda l'origine emiliana dell'arte del Correggio (quantunque agguerrita dallo studio del Mantegna) richiamare alla mente i quadri giovanili di lui. E' facile ad esempio riconoscere tra un angelo del *Presepio* posseduto in Milano dal comm. Crespi e l'angelo del disegno, che s'avanza col vaso in mano, una evidente parentela.

CORREGGIO. — Due mirabili schizzi a matita rossa per la cupola del Duomo di Parma. Per gli adolescenti che camminano o siedono sull'alta balaustrata egli s'è valso poi; ma totalmente cambiate sono le figure degli Apostoli laterali alle finestre tonde, che nei disegni tratteggiò sedute, e nell'affresco — non osiamo dire con quanto vantaggio — eseguì diritti. Questi due schizzi magistrali che in pochi fulminei segni dànno un'idea compiuta dei muscoli in moto, della formosità e del sentimento d'ogni figura, erano sconosciuti e tornano tanto più grati ora che si vanno pubblicando, come dell'insigne maestro, disegni mediocri non degni di lui.

Non sappiamo se del BOLTRAFFIO, certo è da togliere col Colvin a Leonardo la testa di *Madonna* a punta d' argento. Egli la confronta con le Madonne del Boltraffio che si trovano a Budapest e nel Museo Poldi Pezzoli di Milano, ma noi abbiamo veduto come di recente il Malaguzzi l'abbia riferita all'autore della *Pala Sforzesca* di Brera.

Il bel ritratto d'uomo giovine a matita nera e a gessetto, già attribuito a Leonardo, si propone ora dal Frizzoni e dal Colvin come disegnato dal SODOMA. La tradizione lo dice ritratto di Raffaello e somiglia infatti a quello che si vede nella *Scuola d'Atene*. In tal caso è da ricordare che il Sodoma lavorò appunto con Raffaello in Vaticano.

Montagna - Disegno nel Castello di Windsor.

***

SCUOLA DEL MANTEGNA. — *Ercole e il leone nemeo.* Senza l'iscrizione sarebbe parso il biblico Sansone. Presenta spiccati caratteri mantegneschi nello stile e nella grandiosità scultoria, ma il disegno è più debole, e rivela quindi la mano d'un allievo, forse dello stesso di cui si trovano diversi quadretti che vanno sotto il nome del maestro a Monaco, al Louvre, nella Galleria Nazionale di Londra, ecc. Fors'anche deriva da un disegno del Mantegna, come quello che fu inciso da Giovanni Antonio da Brescia. Disegno a seppia finito con verde-giallo e bianco a corpo, sopra carta color d'oro cupo.

CARPACCIO. — *Testa d' uomo*, quasi di profilo, a matita nera e biacca su carta turchiniccia. Era attribuito a Gaudenzio Ferrari! Il Colvin non crede che Carpaccio abbia tradotto in dipinto questa testa, ma a noi pare di riconoscerla, con poca varietà, in una che si vede in uguale atteggiamento a destra nella *Disputa di S. Stefano coi Dottori* conservata a Brera. — L'*Elevazione della Croce* (penna ed inchiostro) è sicuro lavoro del maestro, originale della composizione, animatissimo nelle figure, realistico sino a parer tedesco.

MONTAGNA (Bartolomeo). — *Testa della Vergine* a matita nera, che ricorda molto la *Madonna* del grande e magnifico quadro di Brera. — E' un disegno un po' molle e levigato, inferiore all' uguale di Windsor, reciso, pronto, sicuro, dal quale noi crediamo ricavato quello d'Oxford.

SEBASTIANO DEL PIOMBO. — Forte schizzo per una *Deposizione* a terra rossa. Si riteneva in passato per lavoro di Michelangelo, ma poi il Wickhoff e il Berenson l'hanno rivendicato a Sebastiano. Con minore sicurezza gli si assegna anche un altro schizzo, forse per una sacra Famiglia, con una *variante* per Gesù bambino, espresso una volta dritto che giuoca con S. Giovannino e una volta nella cuna. E' certo inferiore al precedente.

Tale la preziosa raccolta di riproduzioni dei disegni d'Oxford, che ci è piaciuto d'indicare ad uno ad uno, riserbandoci di fare altrettanto pei fascicoli che all'iniziativa d'Henry Frowde e al fine discernimento di Sidney Colvin piacerà di pubblicare ancora.

CORRADO RICCI.

Relazione d'inchiesta
sulla Pinacoteca di Napoli

Riportiamo il testo della Relazione sul nuovo ordinamento della Pinacoteca di Napoli:

Poichè nello scorso autunno erano sorte pubbliche ed acerbe censure al riordinamento della Pinacoteca, che nel Museo di Napoli il prof. Adolfo Venturi aveva iniziato fin dal novembre 1900, e poichè nella stessa Napoli i maggiori sodalizi d'arte, dall'Accademia Reale al Circolo Artistico, avevano con ansioso amore studiato il complesso problema e dichiarato le loro critiche, il Ministero della pubblica istruzione chiese alla Commissione centrale per i monumenti e le opere di antichità e d'arte di voler nella prima sessione di quest'anno esaminare quel riordinamento.

E la Commissione scelse subito i commissari: S. E. il marchese Visconti-Venosta, senatore del Regno, il prof. Felice Barnabei, deputato, il prof. architetto Camillo Boito, l'architetto Alfredo D'Andrade, il prof. Luigi Cavenaghi, Gustavo Frizzoni Primo Levi e Ugo Ojetti scrittori d'arte, perchè si recassero a Napoli a compiere quest'indagine e formulare sullo stato presente della Pinacoteca quelle conclusioni che potessero aiutare nella sua opera avvenire la direzione generale delle belle arti.

Il 24 marzo questo Comitato si raccolse al Museo di Napoli nella stessa Pinacoteca e, sotto la presidenza di S. E. il marchese Visconti-Venosta, cominciò i suoi lavori, interrogando il professore Adolfo Venturi, e ascoltando nelle stesse sale da lui ordinate, davanti ai singoli quadri e singoli oggetti, il suo programma, le intenzioni e le ragioni del suo lavoro.

Nei giorni seguenti, sotto la presidenza dell'on. Barnabei (1), la Commissione interrogò, sempre davanti alle opere delle quali si discuteva, i pittori Edoardo Dalbono e Paolo Vetri e lo scultore Francesco Jerace e lo scrittore Salvatore di Giacomo, in rappresentanza dell'Accademia Reale di Napoli; il pittore G. De Sanctis in rappresentanza del Circolo Artistico; il direttore della Pinacoteca Angelo Conti, l'ingegnere del Museo Vittorio Cremona, il conte Filangeri di Candida, che per molti mesi aveva aiutato il prof. Venturi nei lavori della Pinacoteca e li aveva diretti in assenza di lui, il commendator Giovanni Gattini, che dal giugno 1904 è incaricato della direzione del Museo; e infine quattro rappresentanti della Società Artistica Micco Spadaro. Volta a volta, la Commissione prendeva notizia di tutti i documenti scritti inerenti a questo riordinamento, e tornava a chiedere al prof. Venturi tutte quelle spiegazioni che sembravano a lui stesso opportune, tanto che si può dire molte delle seguenti conclusioni sull'avvenire della Pinacoteca essere state già accolte dall'illustre storico della nostra arte. Si aggiunga che i colleghi Corrado Ricci e Benedetto Croce, sebbene avessero per ragioni personali dichiarato di astenersi dal partecipare alle deliberazioni di questo Comitato, pure hanno voluto darci in ogni questione il prezioso aiuto della loro esperienza nella storia della Pinacoteca e nel modo più acconcio per finirne in breve la desiderata sistemazione.

La scelta dei locali.

Le molte questioni che si presentarono al nostro esame possono essere divise in tre gruppi: quelle che toccano la scelta dei locali nel vasto edificio che fin dal 1767 raccoglie il Museo, la Biblioteca e la Pinacoteca; quelle che riguardano la distribuzione dei quadri, degli arazzi, degli oggetti d'arte in questi locali; quelle infine che concernono i restauri e le ripuliture delle tavole e delle tele già disposte nelle sale arredate.

I locali, che d'accordo col prof. Ettore Pais, già direttore del Museo, il prof. Adolfo Venturi scelse per la Pinacoteca affidatagli, sono certamente, data la pianta dell'edificio, i più adatti a ottenere l'unità di questa raccolta. Ma le tredici salette e le due rotonde intorno alla corte, che già erano destinate al medagliere, alla collezione Sant'Angelo e ai vasi, e nelle quali adesso sono stati murati i balconi e aperti i lucernari, presentano, specie per quel che riguarda la luce e la temperatura, alcuni inconvenienti ai quali non è difficile porre subito riparo, anche prima che sopravvenga la precoce estate napoletana.

Devono cioè essere disposti in tutte le sale ventilatori, in basso, di più adatto congegno verso le pareti esterne e verso le grandi sale; nelle salette a metà dei lati sulla corte si possono riaprire i balconi; in ogni modo qualche altra porta sui saloni attigui deve essere riaperta oltre quella che sulla prima rotonda opportunamente il comm. Gattini e il prof. Conti hanno già aperta dopo i pericoli della scorsa estate; si devono poter schiudere dall'interno con facile meccanismo nei lucernari quei vetri laterali, che adesso solo salendo sulla terrazza è possibile alzare; per regolare e distribuire l'aria e la luce sarebbe bene apporre nell'interno un controlucernario o tendere velari mobili, così che possa esser subito tolta da tutti i vetri la biacca ad olio che vi era stata posta appunto contro la luce eccessiva e l'eccessivo calore delle ore meridiane; infine sull'asfalto delle terrazze, dove s'aprono questi lucernari, dovrebbe esser costruita, con le pendenze necessarie, una leggiera armatura, e questa armatura dovrebbe essere ricoperta da embrici leggeri.

Meglio delle tavole, le quali per la delicatezza del legno più facilmente soffrono degli squilibri della temperatura, in alcune di queste salette si potranno collocare i bronzi medievali e moderni, i cofanetti, i busti, le ceramiche, le gemme, ecc., adesso disposti in due sale. E sul fondo verde delle pareti questa varia suppellettile artistica figurerebbe anche più elegantemente che i quadri.

Considerando, poi, la grande affluenza di visitatori, specialmente nei giorni festivi, bisognerà difendere dall'attrito gli antichi pavimenti a mosaico di alcune di queste salette interne, coprendoli, almeno lungo le pareti, con striscie di tela forte o di tappeto.

Distribuzione delle opere.

Quanto alla distribuzione delle opere, noi pensiamo che i sette arazzi della *Battaglia di Pavia*, adesso inchiodati con poca cautela sulle pareti dei due saloni a mezzodì, debbono esservi disposti più convenientemente chiudendo una delle due porte nei muri mediani, ottenendo così un maggiore spazio d'esposizione, provvedendo di bordi anche quelli che ne mancano, e mutando il color verde delle pareti, poco adatto a far da sfondo a queste scene magnificamente tumultuose, perchè distrugge per somiglianza di tono con le loro trame verdi, la fastosa armonia delle loro tinte. Infine, come giustamente suggerisce il direttore della Pinacoteca, essi dovranno essere appesi ad armature leggere di ferro o di acciaio che li separino di qualche centimetro dalla parete e ne agevolino la pulitura e la preservazione contro i tarli.

Il coro di Sant'Agostino che, anche prima, era stato destinato a vetrina d'esposizione, sembra anche nella nuova distribuzione inadatto a questo scopo. Perciò si propone che esso passi al Museo di S. Martino, dove potrà forse essere degnamente ricostruito nella forma originale. Dentro e attorno a vetrine più semplici e più capaci di luce, questa bella raccolta di bronzi e di altri oggetti, potrà così assumere un'importanza anche maggiore per l'arte e per la cultura.

Per i dipinti, noi vorremmo che il futuro ordinamento s'imperniasse su due concetti, i quali sono le stesse ragioni storiche di questa insigne collezione. E il primo è l'evoluzione della scuola napoletana, partendo dall'imitazione quattrocentesca dell'acuto verismo fiammingo, fino alla foga inesausta e alla luminosità iridescente di Luca Giordano, il quale sul limite del Settecento parve ravvisare quaggiù le gioiose energie del Cinquecento veneziano e annunciare la grazia e il fasto del Tiepolo.

E il secondo concetto cui il lavoro dovrebbe essere informato e che potrebbe facilmente accordarsi col primo, è l'ordinamento cronologico dei quadri delle altre scuole, ciò che porterebbe alla quasi completa ricostituzione della Raccolta Farnesiana.

Il piano di distribuzione che accoglierà questi due concetti, dovrà essere presentato alla Direzione generale di belle arti nelle

(1) S. E. il marchese Visconti Venosta dovette, il 25 marzo, lasciare improvvisamente Napoli, per ragioni di famiglia.

sue linee di massima prima che si metta mano a sistemare i saloni o a rimuovere un solo quadro dalle salette interne già arredate. E, anche per compensare le spese eccessive incontrate finora e superiori già di un terzo a quella che avrebbe dovuto essere la spesa totale, un preventivo economico dovrà accompagnare quel piano, con l'indicazione precisa del tempo in cui con questa data somma e su quel dato piano d'ordinamento sarà finito.

Ci pare inutile aggiungere che i quadri di maggiori dimensioni dovranno essere riservati ai saloni maggiori, fuori delle salette attuali, nelle quali è impossibile contemplarli alla dovuta distanza, e che le sale minori, sieno quelle prescelte da Adolfo Venturi, sieno le altre due a mezzogiorno che già contenevano i bizantini, dovranno essere destinate a tavole e a tele minori, adatte al loro campo visuale e anche a quelle esposizioni periodiche di stampe e di disegni, delle quali lo stesso Venturi alla Galleria Nazionale romana ha dato in questi ultimi anni lodevole esempio.

Ripuliture e restauri.

Basta considerare con qualche attenzione tutti i quadri che ormai da anni giacciono, alla rinfuse a senza difesa, accumulati nei saloni meridionali di questa Pinacoteca, e dei quali una parte per molti mesi restò chiusa in stanze anguste e soffocate, per vedere subito che è impossibile tornare ad esporre ragionevolmente queste pitture senza doverne fissare in molte parti il colore.

Le responsabilità dei continui trasporti di questi quadri e dell'abbandono miserevole in cui sono stati lasciati da quelli stessi ai quali il Ministero affidava i tesori contenuti in tutto questo edificio, sono molte, varie di gravità e anche lontane. E se le ricercassimo qui tutte, faremmo opera purtroppo vana.

Certo si è, se Adolfo Venturi, quando si è accinto a sistemare sia pure una piccola parte di questa Pinacoteca, ha stimato necessario procedere alla pulitura e alla materiale riparazione dei quadri man mano che ne definiva il collocamento per lui migliore, dev'esser lodato e non biasimato per la sua intenzione.

Purtroppo, per molte ragioni — delle quali non ultime la dipendenza amministrativa della Pinacoteca dalla direzione del Museo e i ritardi nella costruzione dei lucernari e nelle opere di consolidamento del secondo salone a settentrione e la lunga sospensione d'ogni lavoro imposta dalla Commissione (Brizio-Mariani) d'inchiesta sul Museo — egli troppo spesso si è allontanato da Napoli, abbandonando la vigilanza sui lavori di restauro e di ripulitura, e non delegando qualcuno che avesse l'esperienza e accettasse la responsabilità di sorvegliare quei lavori giorno per giorno, anzi ora per ora.

Quando, dopo le prime proteste dell'Accademia Reale di Napoli e le urgenti raccomandazioni della Giunta Superiore delle belle arti perchè si vigilasse su quei primi restauri, il Ministero nominò il 13 aprile 1901 una Commissione composta dei professori Dalbono, Miola e Vetri, e questi accorsero pronti e francamente condannarono i lavori già fatti, questi lavori furono, sì, interrotti, ma anche quelli ottimi artisti furono dopo solo ventidue giorni con una lettera del direttore del Museo (5 maggio 1901) così bruscamente esonerati da quella sorveglianza, che, quando poco dopo i restauri ricominciarono, nessuno ne ebbe neppure notizia.

Noi non abbiamo trovato verbali di consegna dei quadri affidati ai troppi restauratori, e dei verbali di collaudo, solo una parte abbiamo trovata, e quasi tutti sono privi d'ogni descrizione del lavoro eseguito, nè è più possibile oggi stabilire quante opere sieno passate, in quel periodo d'abbandono, per quelle mani.

Danni e rimedi.

Certo si è che oggi fortunatamente non appaiono nei quadri restaurati danni irreparabili, sebbene, come abbiamo potuto stabilire dalle testimonianze raccolte e come risulta particolarmente dai verbali delle nostre sedute, alcuni abbiano perduto la patina che ne armonizzava i colori e il annobiliva; in uno o due altri il metodo della diretta ustione dell'alcool spalmato sul dipinto abbia prodotto chiazze disuguali; e in qualche altro — specialmente in qualche tavola — siano state spalmate vernici spesse ed eseguiti goffi ritocchi, che però possono tutti essere facilmente levati via.

Poichè, del resto, sarà d'uopo, come abbiamo detto, rafforzare in qualche modo i quadri ancora giacenti nei saloni e qualcuno di quelli già appesi nelle nuove salette, noi consigliamo che, dopo aver intelaiate e foderate le tele lente o deboli, e dopo aver corroborato, a regola d'arte, con grate correvoli le tavole in pericolo di sconnettersi, si fissi il colore sollevato o malfermo, soltanto poi si spolveri il dipinto, infine, quando sembri assolutamente necessario, si adoperi una soluzione di vernice di densità adeguata ad ogni pittura, abolendo in ogni caso tanto il metodo dell'esalazione dell'alcool, quanto quello anche più biasimevole dell'ustione diretta perchè essi, anche se non intaccano il dipinto, presto o tardi ne sfigurano l'equilibrio cromatico, alterando velature e colori.

Noi crediamo che, con queste semplici norme sopra un preciso piano finanziario e critico, l'ordinamento di questa insigne Pinacoteca possa ora essere condotto a termine con poca spesa e in breve tempo. E questa nostra fiducia risponde a una speranza che non i soli napoletani innamorati di queste loro fulgide glorie nutrono ormai da troppi anni ma che è divisa da tutte quelle migliaia d'italiani e di stranieri, i quali ogni anno da tutto il mondo accorrono a Napoli a cercarvi nella bellezza della natura e dell'arte la viva immagine del loro sogno e che ormai cominciano a giudicare con severità questo lungo indugio e la nostra inerzia.

Felice Barnabei - C. Boito - L. Cavenaghi
A. D'Andrade - G. Frizzoni - Primo
Levi - Ugo Ojetti.

Ritratto di un Cariani = G. Cariani.

Raccolta Thiem - San Remo.

Fot. Fumagalli.

Diamo qui, come avevamo promesso *(V. Rassegna d'Arte, n. 4, pag. 61)*, la riproduzione del quadro già presso i signori Fratelli Grandi ed ora di proprietà del signor Thiem a San Remo.

Tagliacozzo. — Quattro soglie artistiche.

Nello scorso gennaio vennero tolte le soglie artistiche a quattro finestre della casa di proprietà del sindaco di Tagliacozzo. Le soglie furono poi vendute di nascosto a Firenze.

D'ordine dell'autorità giudiziaria, il delegato cav. Calchera eseguì delle indagini, e riuscì a sequestrare le soglie presso l'antiquario signor Badini, che le aveva acquistate in buona fede.

Bibliografia

= **Jacques Mesnil,** *Sur les rapports entre la peinture italienne et la peinture néerlandaise de la Renaissance* (estratto dalla rivista: *L'Art flamand et hollandais).*

L'autore paragona le due arti, così intimamente diverse, seguendole nel suo sviluppo quasi parallelo. Mentre Uberto van Eyck dipingeva il gran polittico dell'*Agnello Mistico* a Gand, Masaccio affrescava la cappella Brancacci a Firenze, e l'uno ignorava l'altro. Non solo: ma Uberto van Eyck e Masaccio i due grandi precursori, morivano a un anno di distanza lasciando ambedue l'opera loro incompiuta, in mano a discepoli e seguaci degni di continuarla. La singolarissima e misteriosa coincidenza invita il pensatore ai confronti e il Mesnil raccoglie l'invito. Egli conosce egualmente i capolavori italiani e fiamminghi, forse non li ama egualmente, giacchè in tutto il suo studio, amoroso e sincero, scorre un'onda d'entusiasmo per l'arte italiana mal frenata dalla severità del critico. E però enumerando le qualità attraenti che mancano ai fiamminghi, come il senso della bellezza, le conoscenze prospettiche, la libertà e la grazia delle movenze, egli cerca ai fiamminghi le attenuanti con osservazioni acute e geniali.

Così riassume la differenza sostanziale delle due arti: gli italiani partono dall'affresco, ampio, e forzatamente di rapida esecuzione: l'affresco ha l'intento ben definito di figurare una finestra nel muro, che lasci scorgere il paese, o un altro interno dove si svolga la scena. L'arte fiamminga parte invece dalla miniatura: il quadro è concepito come su una pagina di messale coi piani sovrapposti l'uno all'altro con minuta e precisa chiarezza; è pensato piccolo, anche quando sarà eseguito grandissimo, con una cura amorosa e qualche volta meticolosa del particolare e nessun'altra preoccupazione che della verità e dell'evidenza. E ancora, secondo il Mesnil, ai fiamminghi manca la facoltà *narrativa* propria dell' italiano, gran novelliere sempre, sia che dipinga, scriva o parli. Ciò appare anche nella scelta dei soggetti, o in uno stesso soggetto, nella scelta del momento. Così le Cene così care agli italiani, sono dai nostri quattrocentisti rappresentate nel momento drammatico in cui Cristo dice: *unus vestrum,* e dai fiamminghi nel momento della comunione, quando il sentimento mistico cerca la sua più intensa e composta espressione.

All'autore non sfugge completamente la superiorità *sentimentale* di questi *pittori d'anime:* egli cita anzi di Van der Goes un' opera, *La morte della Vergine* (Museo di Bruges), che è di una potenza espressiva straordinaria, con quei testimoni muti, desolati, disfatti dal dolore, e di questa come delle altre opere chiamate a testimoniare in favore delle sue teorie, l'autore dà riproduzioni nitide e bellissime.

L'articolo, esposto in forma piana e eloquente, è interessante e persuasivo, e prova come dallo studio comparativo delle due arti ognuna di esse esca trionfante nel suo campo, della forma e del sentimento. E però ben s'intende quale delle due fosse chiamata a trionfare nel prossimo cinquecento, secolo di gioie di lotte e di vita attiva, in cui l'arte non aveva più il tempo nè il modo di restar contemplativa e sentimentale!

= *Kunsthistorische Ausstellung - Düsseldorf 1904.* Seconda edizione, agosto 1904. Pubblicazione della Direzione della Mostra.

Seconda edizione, completata e corretta con cura sulla prima che, miracolo a dirsi! fu messa in vendita il giorno stesso dell'apertura della Mostra.

L'esposizione di Düsseldorf del 1904, fece seguito e integrò l'altra del 1902 e non incontrò minor favore della sua sorella primogenita. La pittura che mancava nel 1902 quasi totalmente invade il campo, e com'è suo costume lo occupa da trionfatrice, anche se qui non si tratta di scuole pittoriche di alta bellezza come le italiane, o di grande importanza come le primitive fiamminghe.

E però questi pittori della Germania occidentale hanno una certa loro potente originalità, una freschezza e una profondità di sentimento, che se non vi seduce a tutta prima, finisce però per lasciare nell'anima una impressione di grandezza e di sincerità. A ciò si aggiunge una singolare ricchezza, varietà, fecondità, che la mostra odierna mette per la prima volta in evidenza.

Essa abbraccia tutto il territorio tedesco occidentale e va dai primi quattrocentisti, nessuno dei quali vale certamente i fratelli Van Eyck, ai più evoluti cinquecentisti, senza omettere quei mirabili miniatori medioevali di cui mandarono saggi preziosi le chiese di Aquisgrana, di Colonia, di Trier e altre.

In alcune sale furono anche raccolte le opere d'ogni scuola e d'ogni tempo che i privati e i principi liberalmente staccarono dalle pareti delle loro case e dei loro musei, a maggior ricchezza della mostra e a maggior gioia e profitto dei visitatori.

Il catalogo che abbiamo sott'occhio è diviso quindi in due parti: la prima per ordine cronologico, passa in rassegna le opere della scuola di Colonia, e del Basso Reno e della Westfalia, della fiamminga, e olandese del 400 e del 500. Nella seconda esamina le opere provenienti dal Reno Centrale, dall'alta Germania, dai maestri francesi, italiani e spagnuoli: i fiamminghi del 600 e gli olandesi del 600 e del 700. Del 700 sonvi anche maestri olandesi e inglesi. Questa seconda parte è in ordine alfabetico, ed è seguita da un ricco notiziario intorno ai disegni e alle miniature esposte in numero di 115; e alle sculture, ai ricami, e agli arazzi. Il chiaro nome dell'autore che fu *Magna pars* nell'esposizione di Düsseldorf, la minuta cura con cui ogni opera è descritta, e le ricerche storiche intorno agli autori o alle scuole, e la coscienza con cui sono curate le attribuzioni e le date, fanno di questo catalogo un libro di critica d'arte, prezioso.

Con una osservazione si apre il libro che a noi servirà di conclusione: « Nelle attribuzioni si dovette spesse volte tener conto del desiderio degli espositori ». Ahimè! tutto il mondo è paese e tutti i proprietari si somigliano.

= Nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* fasc. 1-2, 1905 si parla dei *recenti acquisti delle R. R. Gallerie di Venezia,* che, mercè la sapiente e occulata attività del direttore cav. Cantalamessa, vanno aumentando di anno in anno: gli acquisti in questione sono due quadretti di prospettiva di Jacopo Marieschi, una Madonna col putto, S. Giovanni Battista e S. Caterina, di Giovanni Bonconsigli detto il Marescalco, e due tavole di Andrea Schiavone, la *sfida di Apollo* e del pastore dinanzi a re Mida, e *Deucalione e Mirra.* Inoltre M. De Costanzo ha regalato alla galleria un ritratto virile, opera di Jacopo Tintoretto.

= Nella *Rivista d'Arte* di gennaio **W. Bode** parlando della *Madonna di Luca della Robbia del 1428,* sostiene l'autenticità del piccolo stucco nel Ashmolean Museum di Oxford; **Jacques Mesnil** ha un primo articolo su *Botticelli, les Pollaioli et Verrocchio,* e finalmente **I. B. Supino** illustra *un dipinto di Barnaba da Modena nella IV sala del Museo Civico di Pisa,* nel catalogo di quella galleria attribuito alla scuola senese.

= *Burlington Magazine,* marzo. **Herbert Horne** illustra nelle sue *Note sulle collezioni Reali in Inghilterra* una tavola di Gentile da Fabriano, la quale, come egli ad evidenza dimostra, sarebbe la parte centrale della pala già nella cappella de' Quaratesi in S. Nicolò di Firenze, mentre finora si era creduto che quella fosse in America nella Jarves Collection. I quattro Santi laterali sono tuttora a Firenze nella Galleria degli Uffizi (1310); le predelle pur troppo non si sa dove finissero. — **May Moris** in *Opus Anglicanum* descrive il piviale di Ascoli Piceno e, senza volersi pronunciare, emette il parere che possa essere di fattura inglese o francese. — Di **Herbert Cooke** è un articolo sul *Ritratto di Tiziano rappresentante il pittore Antonio Palma.* — Di **J. Kerr Lawson,** *Ritratto del Lotto,* studio di un ritratto che trovasi a Vienna e che rappresenta un uomo visto da tre lati, attribuito al Lotto, e in cui l'A. vuol vedere l'effigie del pittore perchè giuoca al lotto: in una nota poi il K. L. espone il dubbio che il Lotto potesse essere tedesco! — **Jean Carlyle Graham,** scrivendo sull'*autore degli affreschi nella sala Dante in S. Gemignano* suppone che questi possano essere opera del maestro Ventura di Siena del quale nulla rimane, mentre si sa che lavorò a S. Gemignano ed era abile nel dipingere animali come quelli appunto riprodotti nella sala del Palazzo Pubblico.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Continuazione della Bibliografia.

= *Burlington Magazine,* Aprile. Non senza stupore abbiamo in questo fascicolo notato un articolo in cui si propugna la *creazione di un ministero di belle arti.* Decisamente mutano le opinioni se anche in Inghilterra, dove si è così avversi all'intromissione governativa e si ha tanta fede nella iniziativa privata, si crede opportuna la istituzione di un nuovo organo burocratico. Ma mutano le opinioni perchè mutano le circostanze: difatti, mentre una volta erano sopratutto i ricchi anglosassoni che spogliavano il continente dei più preziosi capolavori, oggi invece sono i miliardari americani che minacciano di portare al di là dell'Oceano le collezioni che formavano il vanto e l'ornamento dei castelli e dei palazzi inglesi. **C. J. Holmes** descrive *una pittura di un S. Gerolamo attribuita al Tiziano.* Essa appartiene a Mr. W. J. Davies di Hereford, a cui pervenne da un pastore protestante del quale non è detto il nome. L'A. chiede se tale dipinto non potrebbe essere il S. Gerolamo che Tiziano avrebbe dipinto dietro incarico di Federico Gonzaga, per Vittoria Colonna nel 1531. **Herbert Horne** ha un primo articolo *su Andrea del Castagno,* nel quale esamina la attendibilità di quanto asserisce il Milanesi nei suoi commenti alle *Vite* del Vasari, che il pittore fosse nato nel 1390 a S. Martino di Castagno in Mugello, senza venire a una conclusione, riserbata ad un prossimo articolo. **Roger E. Fry** pubblica una interessante *Natività* di un autore toscano non ancora accertato, che sembra influenzato dal Baldovinetti e dal Verrocchio e ricorda assai il Botticini, nonchè *una testa di S. Giovanni Battista,* tavoletta recante la firma di Antonius Solarius Venetus MDVIII. Richiamiamo l'attenzione degli studiosi dell'arte nostra su questo artista del quale, per quanto ci consta, non si conosce che un'altra pittura pubblicata pure da Mr. **Fry** nel *Burlington Magazine* (maggio 1903). Come giustamente osserva il sagace critico inglese, il dipinto tradisce evidentemente l'influenza di Andrea Solario rimanendo inferiore alle opere di questo maestro.

= **Alessandro Chiappelli,** *Pagine d'antica arte fiorentina.* Firenze. Lumachi, 1905.

E' un accurato studio dell'attivissimo professore di storia della filosofia a Napoli intorno a diversi argomenti d'arte fiorentina del Rinascimento. Vi si parla dei pittori fiorentini della rinascenza con un'appendice sui dipinti della chiesa di S. Giovannino dei Cavalieri in Firenze; di Cimabue e dell'opera sua studiata nella critica moderna; dell'arte senese e della fiorentina a proposito della mostra ultima di Siena; dei domenicani e francescani pittori del trecento; del ritratto di Dante nel « Paradiso » dell'Orcagna; di Masaccio e Filippino; di fra Filippo Lippi; della scultura fiorentina del primo Rinascimento; di Filippo Brunellesco scultore e della vita del maestro attribuita al Manetti con un nuovo frammento di essa. Dice giustamente il Chiappelli che, a rompere *l'alto sonno,* conviene che anche coloro che di arte si occupano soltanto indirettamente pur seguendola amorosamente negli studi, perchè volti direttamente ad altro, contribuiscano essi pure a propagare fra noi l'amore degli studi geniali d'arte. Siam perfettamente d'accordo con lui, a condizione che anche quei contributi siano informati a serietà di studi e di ricerche.

= **Patrizio Patrizi,** *Il Giambologna.* Milano, Cogliati, 1905.

Una lode va data incondizionatamente al coraggioso stabilimento Cogliati che, da qualche tempo a questa parte, ha preso un posto onorevolissimo fra gli editori di pubblicazioni artistiche. Questo nuovo volume è illustrato riccamente e signorilmente stampato.

Il Patrizi, che ha al suo attivo diverse altre pubblicazioni di storia bolognese, esamina in questa nuova monografia la vita e l'attività dello scultore di Douai, dalla giovinezza alla morte: in diversi diligenti capitoli vi son studiati la vita dei primi anni, il concorso del « Biancone », il Giambologna al servizio dei Medici, la fontana del Nettuno, e le altre opere principali, i bronzi e i crocifissi, e le ultime opere. Il libro è ricco e vario: ma avremmo amato che l'attraentissimo argomento, che si prestava a sfrondare di leggende e d'inesattezze l'attività del maestro, fosse stato svolto con maggior profondità di indagini critiche e con più esatta conoscenza dell'ambiente artistico in cui si svolse l'opera dello scultore potente e originale.

= Nel fascicolo V, 31 marzo 1905 dell'*Archivio Storico Lombardo* **F. Malaguzzi Valeri** pubblica alcuni documenti *per la storia artistica della chiesa di S. Satiro in Milano.* Ricordiamo, a vantaggio degli studiosi della pittura italiana, fra quei documenti uno che prova che la *santa Barbara del Boltraffio,* ora nel Museo di Berlino, fu eseguita dal pittore lombardo nel 1502, e un pagamento ad Ambrogio Fossano detto il *Borgognone* per le pitture eseguite per la chiesa stessa.

= **Cornelio Budinich,** *Il Palazzo Ducale d'Urbino.* Trieste. E. Sambo. E' un'interessante illustrazione, non solo del palazzo d'Urbino, ma eziandio delle altre costruzioni che rivelano il medesimo stile.

L'architetto scelto da Federico da Montefeltro per edificare « un'abitazione bella e degna quanto si conviene alla condizione e laudabile fama dei nostri progenitori e alle condizioni nostre » fu Luciano De Lauranna, nato a Zara fra il 1410 e il 1425 e morto a Pesaro nel 1479, dove per Costanzo Sforza eresse la Rocca. Allievo forse del Brunelleschi, secondo il Budinich, egli sarebbe stato il creatore dello stile detto *urbinate,* di una purezza e di una severità veramente classica. La dimora dei Duchi di Urbino, di cui la parte più antica risalirebbe al 1465, fu terminata nel 1474, salvo le aggiunte posteriori. Vi lavorarono, oltre il Delauranna, Ambrogio da Milano, più specialmente decoratore, a cui si devono i magnifici ornati delle porte, delle finestre, ecc., e Domenico Rosselli. Il Budinich passa poi in rassegna altri edifici in Urbino stesso, il palazzo Passionei, quasi copiato dal Ducale, la chiesa di S. Bernardino, e altrove il palazzo di Gubbio e cita poi di volo « alcune delle belle città marinare delle Marche e della Romagna » che vantavano costruzioni, splendide una volta, ora per l'incuria e la rapacità degli uomini squallide e cadenti.

L'opera è ornata da parecchie nitide incisioni e da due tavole in colore.

= Il *Pungolo* di Napoli pubblica un interessante articolo sulle misteriose origini di Pompei, nel quale si dà notizia degli ultimi scavi compiuti dal prof. Dall'Osso, nel piano attuale della città romana. Circa gli abitatori preistorici, il prof. Dall'Osso, a differenza dei suoi predecessori, abituati a considerare Pompei come venuta su di un tratto, l'ha concepita originariamente allo stato di un povero villaggio fatto di capanne, analoghe a quelle da lui rinvenute nelle valle del Sarno; per conseguenza il piano attuale non poteva essere quello dell'impianto primitivo.

Praticando dunque nel primo piano regolari fosse per raggiungere l'altro, indubbiamente gli strati attraversati gli avrebbero fornito le notizie delle popolazioni sovrappostesi. I primi saggi incominciati presso le tombe sannitiche, sulla via dei sepolcri, e proseguiti fino al foro triangolare, non hanno fornito alcun indizio, ma hanno permesso l'accertamento della limitazione del gran sepolcreto sannitico, a pochi passi dal centro murato.

Ma liete sorprese dovevano premiare la tenacia del professore Dall'Osso nelle sue ricerche nel foro triangolare. Il piano del foro su cui si eleva il tempio dorico è costituito di roccie preistoriche, tutto avvallato di sinuosità. A colmare tali disuguaglianze i sanniti, fondatori del tempio dorico, vi trasportarono dai luoghi prossimi una quantità di terricci nei quali si trovavano commisti avanzi di remote antichità, rifiuti cioè di sacrifici che gli antichi sacerdoti deponevano fuori delle capanne. Il Dall'Osso ha così scoperto dei carboni, delle ossa combuste, ed un fantoccio di bronzo in atto di amplesso. Il Dall'Osso li ha connessi alla statua di Giove Meilikios. Gli idoletti affini a quelli di epoca micena dissepolti a Tirinto e le giovani figurate negli specchi etruschi in atto di abbracciare Semele, sarebbero appunto giovani Meilikios di pura provenienza pelasgica. Questa importante scoperta è certamente la prima di una nuova serie, la quale ci svelerà la genesi di Pompei rimasta così a lungo occulta.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°
di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7

Registratori Zeiss - Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno V - N. 6 Milano: Giugno 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GUIDO CAGNOLA: Intorno a Francesco Napoletano *(con tre incisioni)*. — GUSTAVO FRIZZONI: Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti. *Lettera aperta al Prof. Corrado Ricci (con sette incisioni)*. — FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: Maestri minori lombardi *(con dieci incisioni)*. — ARTURO PETTORELLI: La Zappella *(con una incisione)*. — GERSPACH: Œuvres des Robbia peu connues ou inconnues. — ARDUINO COLASANTI: Nella Pinacoteca Vaticana. — *g. c.*: Le scolture di casa Martelli. — Corrieri Artistici. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Milano. — Statua dell'epoca romana.

Mentre si eseguivano lavori in uno stabile di via S. Dalmazio venne alla luce una statua muliebre, di marmo, dell'epoca romana, che potrà essere ricomposta nei suoi diversi pezzi e ridotta al primitivo stato.

Il direttore della Cooperativa Incendi ha disposto perchè i frammenti artistici vengano, per le opportune verifiche e per gli studi relativi, deposti nel museo municipale del Castello Sforzesco.

Roma. — Per conservare gli affreschi di Michelangelo.

La Commissione consultiva nominata ancora da Leone XIII nel 1903 ha fissato i provvedimenti da prendere per assicurare la conservazione degli affreschi di Michelangelo, specialmente quelli della volta e indicare quale lavoro doveva farsi perchè l'opera monumentale fosse scrupolosamente rispettata in ogni sua minima parte.

Dopo accurate ispezioni e sentito il parere di altre persone competenti, si è deciso di servirsi del mezzo già usato nelle più antiche riparazioni della cappella, cioè dell'applicazione di grappe metalliche internamente modificate, portandole fino al muro, impedendo così all'intonaco di staccarsi. Si è deciso di adoperare la calce e la pozzolana per riparare le screpolature. La commissione esaminò pure se era il caso di procedere alla ripulitura generale delle pitture, ma le prove fatte dimostrarono che ogni lavatura o stropicciamento riesciva più dannoso che di vantaggio.

Firenze. — Il Palazzo dell'Arte della Lana.

Di fronte alle eleganze fiorite d'Orsanmichele, nelle cui nicchie le statue di cavalieri, di vescovi e di apostoli sembrano proteggere con la parola e con l'azione la vecchia anima fiorentina, il palazzetto dell'Arte della Lana, chiuso nella corazza delle sue pietre ferrigne ed aspre e dei suoi mattoni vermigli, è come un'immagine viva di tutto un mondo scomparso. Esso crebbe in un'epoca di lotte senza fine, quando cessata quella grande festa di canzoni e di conviti, di giostre e di allegrezze con la quale si chiuse il secolo XIII, le vicende politiche di tutte le città d'Italia costrinsero i cittadini a rinchiudersi dentro le torri e a munire di difese le loro case e i loro palazzi.

E di torri e di torrioni il vecchio quartiere dentro la cerchia antica delle mura fiorentine dovette essere folto: ogni chiassuolo ogni contrada, ogni piazza, ogni via si armavano in difesa dei propri edifici e dei propri averi. Le corporazioni che oramai reggevano il comune, avevano per loro sede fortezze improvvisate, sulle cui cime alzavano l'insegna della propria arte come una sfida e come minaccia. E il breve centro della città, chiuso come era da tutte quelle torri e da tutte quelle bertesche, si addensava paurosamente in cerca di protezione, alzava le sue casupole lungo le pareti dei torrioni, cercava di mettersi al riparo dei saccheggi e degli assalti sotto la guardia delle torri merlate che sorgevano nel cielo fiorentino, alte e massicce contro tutte le potenze. Così fra il morire del secolo XIII, e il nascere del XIV, nel momento in cui fra tanta rovina di uomini e di cose palpitavano i germi del primo rinascimento, Firenze cominciava ad acquistare la sua anima di bellezza e di forza, che gli uomini meschini dei nostri tempi le hanno tolto violentemente. Pure qualche traccia ancora ne rimane, e negli ultimi lembi del vecchio centro scampati all'estrema distruzione, in quell'angolo remoto che sembra ancora vivere fra il palazzo Strozzi e il palazzetto Davanzati, sulla cui porta il Donatello ha aggrappato il suo leone come un sigillo, si trovano ancora le tracce di quella vita lontana, e si lenta ancora fremere un poco di quell'anima cavalleresca e violenta che insanguinò le strade della città e fiorì di nobilissime opere d'arte le pareti dei suoi edifici.

Di questi ultimi avanzi, il Palazzetto dell'Arte della Lana è fra i più caratteristici. La sua origine risale alla seconda metà del secolo XIII, ma solo nel 1308 i priori dell'Arte della Lana lo comprarono ai Compiobbesi, cui era fino allora appartenuto, e v'incisero come segno di possesso « l'Agna gentile » del loro stemma. Torrione da fortezza, come ho già detto, più che palazzo: e tale dovette essere in quelli anni in cui l'Arte della Lana era fra le più potenti e la corporazione dei pannaioli giù per le botteghe basse di Calimara e di Calimaruzza saliva fino al comune e signoreggiava la città. La sua casa era semplice e rude, pronta a tutte le difese e a tutti gli assalti. Una grande sala le cui volte e costoloni erano sorretti da pilastri esagonali di pietra serena, accoglieva i consoli e gli ascritti dell'arte, mentre stanze più piccole nei piani superiori erano riservate agli uffici diversi e ai donzelli. Qualche affresco adornava le pareti e le volte: i santi protettori dell'arte, l'immagine della Madonna, i simboli degli Evangelisti, gli stemmi dei consoli e delle contrade fiorentine. Ma furono affreschi mediocri che un qualche seguace di Giotto dipinse più per devozione che per abbellimento. I tempi, d'altra parte, volgevano poco propizi: e mentre i Bianchi e i Neri devastavano le campagne e assediavano le città, i legati che il Papa mandava da Avignone taglieggiavano tutta l'Italia e celavano male sotto i paramenti sacri la cotta e la maglia ancora tutte rosse di sangue e tutte offuscate di polvere.

Ma col tempo nuovi adornamenti si aggiunsero a quelli primitivi e nuovi edifici si raggruppavano intorno alle pareti rocciose della torre. L'irrompere del rinascimento trasformò a poco a poco tutte le vecchie torri guerriere. Le pareti delle sale e delle stanze si cuoprirono di nuovi affreschi, le facciate si adornarono di intagli e di mensole, di tabernacoli e di bassorilievi. Si direbbe che a un certo punto della storia fiorentina i cittadini sentano il bisogno di nascondere quanto vi era ancora di rozzo e di ostile sotto una merlettatura di pietre e di marmi, sotto una iridescenza di colori e di dorature. Qua e là traspare ancora la superficie aspra dell'antica fortezza, ma oramai il palazzo s'impone e se la torre rimane come nucleo centrale, il suo esterno acquista una veste che è tutta di eleganza e di grazia.

L'architetto Lusini, che ha, con molto amore e con molta sapienza restaurato il Palazzetto dell'Arte della Lana, ha saputo conservare all'edificio questo suo duplice aspetto. Il torrione, liberato dalle scorie che lo soffocavano, ha ripreso il suo aspetto massiccio: ma il palazzetto che ne fioriva la base nasconde in un serto di bellezza la forza minacciosa che dovette esprimere un giorno. Così si rivedono e pareti di mattoni su cui sono incrostati gli stemmi della corporazione e gli affreschi che decorarono le pareti interne. Le sale, che più tardi vennero dimezzate in piccole case per i poveri, hanno riacquistato l'ampiezza primitiva e di fronte alla via Orsanmichele il Tabernacolo della Tromba rivela ai passanti la eleganza sottile delle sue colonnine e delle sue inferriate. L'aver rimesso a posto questo Tabernacolo, che giaceva frammentario e disperso, è stato un'atto doveroso e sapiente. Sebbene posteriore — fu nel 1411 che l'Arte degli Speziali ne assunse il mantenimento delle lampade e della tettoia — faceva oramai parte dell'edificio, e aveva una storia e una tradizione che bisognava conservare. Era dinnanzi al suo altare, in fatti, che fino a tutto il secolo XVIII dovevano fermarsi i condannati a morte, e ricevere un'estrema benedizione da un sacerdote, che li attendeva vestito dei suoi paramenti sacri. Abolita la pena capitale in Toscana, e invaso dai piccoli rivenditori di derrate alimentari il vecchio centro fiorentino, il Tabernacolo era stato trasformato in una botteguccia di pizzicagnolo, mentre le sue colonnine erano state trasportate altrove, e il quadro che ne adornava l'altare veniva dato in consegna alla chiesa di S. Tommaso. Questo quadro di Jacopo del Casentino — che rappresentava la coronazione della Vergine fra una gloria esultante di angeli — era ceduto più tardi alla Direzione delle Gallerie fiorentine, ed è alla Direzione che si deve se oggi ritorna al suo posto primitivo, sull'altarino del piccolo tabernacolo, dove tanti sguardi ansiosi e angosciati hanno cercato un po' di speranza e un po' di coraggio nell'ora suprema della vita!

Così il palazzetto gentile torna a rivivere la sua vita antica, di fronte alla statua del Donatello, che col gesto sicuro sembra accennare alla croce del suo scudo come all'unica salvezza di un pericolo imminente.

DIEGO ANGELI.
(Dal Giornale d'Italia).

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Giugno 1905 N. 6

Intorno
a Francesco Napoletano

Il Morelli nei suoi studi critici sulla pittura italiana (1), là dove parla della Galleria Borghese e dei lombardi, pone fra i discepoli diretti di Leonardo, Francesco Napoletano, pur confessando di conoscere poco, sia dell'artista, che delle opere sue. « Di questo imitatore non senza talento di Leonardo, dice il Morelli, pochi lavori soltanto si conoscono in Italia, e questi, a quanto pare, appartengono alla sua giovinezza, perchè Francesco, già nei primi anni del secolo XVI, si stabilì a Valenza e probabilmente non abbandonò più la Spagna. Secondo le informazioni cortesi del prof. Carlo Justi, conoscitore provetto della storia dell'arte in Ispagna, si trovano a Valenza parecchie opere di questo Francesco Napoletano, e la più notevole fra esse nella cattedrale. Quest'ultima consiste in dodici pitture leonardesche, con figure al naturale, che riempiono tanto le porte interne quanto le esterne del grande *retablo* (ancona). Questi quadri che rappresentano altrettanti episodî della vita della Vergine, furono compiuti da *Francesco Neapoli* in società di Paolo d'Arezzo nell'anno 1506 ». E il traduttore del Morelli aggiunge: « Ora sonvi nuove versioni su tutto questo. Vedasi in proposito un articolo dello stesso prof. Carlo Justi che porta il titolo: *Das Geheimniss der Leonardesken Altargemälde in Valencia,* pubblicato nel periodico *Repertorium für Kunstwissenschaft* V. XVI, 1ª e 2ª puntata 1893 ».

La Madonna col Bambino e coi Santi Giovanni Battista e Sebastiano - Francesco Napoletano - *Museo di Zurigo. Fot. Ferrario.*

Difatti da questo scritto (1) apprendiamo come, secondo il *Dietario* della Seo (cattedrale) di Valenza, il Vescovo ed il Capitolo vi chiamassero nel 1471 due maestri *fiorentini* (italiani) *molto esperti* e *provetti nell'arte* loro, per dipingere a fresco le pareti e le vôlte al disopra dell'altare, dove ritrassero serafini, angeli, figure e storie degli Apostoli, decorazioni di frutti e di verdura.

Apprendiamo inoltre come il napoletano si chiamasse Pagano, l'altro Paolo di Aregio fosse lombardo e come ambedue venissero considerati quali dipintori in fresco *(pictores super recenti et humefacta pictura).* Nel 1478 essi compirono l'opera loro e nel 1481 ricevettero il saldo del prezzo pattuito di 300 ducati d'oro.

Gli affreschi pur troppo scomparvero, solo si conservano ancora, nella vecchia sala Capitolare, alcuni pochi avanzi *nello stile crudamente realistico degli affrescatori della metà del Secolo XV,* dice il Justi.

Quanto alle figure leonardesche dipinte sugli sportelli dell'ancona, di cui scriveva anche il nostro Morelli, il Canonico D. Roque Chabas, editore della rivista storica *El Archivo,* ebbe la

(1) *Della pittura italiana.* — Studii storici critici di Giovanni Morelli, Treves, 1895.

(1) Dobbiamo alla cortesia del Dott. G. Frizzoni di aver potuto prendere conoscenza dell'opuscolo del Prof. Justi.

fortuna di ritrovare il contratto del 1507 per la fattura degli sportelli, dovuti a due artisti *Mestre Ferrando de Lanos e Mestre Ferrando de Almedina* della provincia di Cuença, l'ultimo dei quali altri non sarebbe che il Ferrando spagnuolo citato dal Milanesi (1872) come discepolo e aiuto di Leonardo.

Dei nostri due affrescatori sappiamo ancora da documenti che appartengono alla Seo che Pablo di Aregio si chiamava *Mestre Paulo de Sent Leucadio, alias de Rechi o de Regio* (Reggio di Emilia?), il quale dipinse più tardi, nel 1501, una pala d'altare nella chiesa di S. Maria in Gandia, dietro incarico della vedova e del figlio di Giovanni dei Borja (Borgia) Duca di Gandia e Suessa. Di Francesco Napoletano nessuna notizia.

Vediamo dunque se, studiando le opere che di questo artista a noi pervennero, fosse possibile di formarci un concetto esatto della sua personalità. E, siccome esse tradiscono un carattere eminentemente leonardesco, al punto che il Morelli metteva l'autore nel novero dei più fedeli e diretti seguaci del Vinci, noi dovremmo arguire che egli, dopo aver dipinto in Valenza affreschi nello stile realistico quattrocentesco, tornato in Italia subisse al pari di tanti suoi compagni d'arte l'influenza del grande fiorentino e cambiasse completamente maniera. Senonchè, ammettendo tale ipotesi, resterebbe invertita quella del Morelli, perchè i quadri da noi conosciuti come di Francesco non sarebbero più opere della sua gioventù, bensì della sua maturità, che ormai volgeva al tramonto. Infatti, se egli fu chiamato a lavorare nella Spagna nel 1471 e in allora non era pittore del tutto ignoto, non poteva a quell'epoca avere meno di vent'anni e così, verso il 1500, doveva contarne circa cinquanta.

Il quadretto citato dal Morelli, come appartenente al signor Bonomi Cereda, passò poi al Museo di Zurigo, d'onde appunto, or non è molto, lo mandarono al professore Cavenaghi in Milano perchè lo volesse ripulire. E nelle mani coscienziose del prudente quanto sapiente restauratore, la graziosa tavoletta riacquistò l'antica vivacità. Brillarono di nuovo le tinte calde, la veste rossa della Madonna, il manto azzurro dai riflessi gialli, il baldacchino di un verde carico, e così le carni già scurite ripresero la loro trasparenza e le chiome inanellate dei due santi ridivennero bionde come l'oro. Dalla finestra, che s'apre su un paesaggio soleggiato, entrò in copia la luce a diradare quella specie di nebbia o di caligine che nascondeva molti dettagli e toglieva profondità e ampiezza alla scena. Ottima cosa in vero, poichè parmi che il merito principale di questo dipinto consista nel colorito e nella accuratezza quasi fiamminga dei più minuti particolari. D'altra parte la muscolatura pesante, le proporzioni non sempre corrette, le estremità grossolane, specie i piedi del San Sebastiano, ed il pò che si scorge di un piede della Vergine, tradiscono un artista non troppo raffinato.

La Vergine col Figlio - Francesco Napoletano - *R. Pinacoteca di Brera, Milano.*

Se il restauro avesse soltanto servito a togliere la caligine che offuscava il quadro, ciò sarebbe bastato per provarne l'utilità, ma si ottenne con esso un altro scopo non meno importante. Sulla base del trono su cui siede la Madre col divin Figlio leggevasi chiaramente, scritto con strana ortografia, il nome *Franciczo Napolitano*; quelle lettere scomparvero, essendo un'aggiunta posteriore, ma disotto rimase, abbastanza distinta, la traccia punteggiata in nero dei primitivi caratteri corrispondenti a quelli sovrapposti, a provare l'autenticità della firma. L'autore sarebbe dunque il Francesco Napoletano di cui parla il Justi? Parrebbe, e parrebbe altresì ch'egli, forse perchè più noto sotto l'appellativo derivato dalla città che gli diede i natali, non usasse sottoscrivere le sue opere col nome di

famiglia, Pagano, giacchè nel centro del piedestallo citato è dipinto un uomo a cavallo con ai lati le due iniziali F. N.

In un'altra tavoletta, recante la Madonna col Putto, che pervenne quale cambio alla Pinacoteca di Brera dalla Accademia di Belle Arti di Venezia (1), credette il Morelli di riconoscere la mano del nostro Maestro. Difatti non son poche le analogie fra i due quadri. Il tipo della Vergine è lo stesso, solo che in uno dei dipinti essa ha le pesanti palpebre abbassate, mentre nell'altro guarda diritto innanzi a sè: uguale la forma del viso e delle sopracciglia, i capelli che sfuggono a ciocche rade e sottili di sotto al velo (similmente lumeggiati nella B. V. di Milano e nel S. Sebastiano di Zurigo) identica la posa della mano, dalle dita lunghe distese dinnanzi al seno. Nè minori somiglianze troviamo fra i due Bambini, dalle guancie esageratamente sporgenti che infossano la bocca, il mento tondeggiante, gli occhi grandi, le orecchie ugualmente formate e i riccioli, che fanno un ciuffetto sulla fronte, i corpi grassi e flaccidi, i piedi colle dita, e in special modo il pollice, schiacciate. Anche nel quadretto di Milano notammo come le tinte siano piuttoste calde, e come la veste della Vergine, di un rosso vinoso, faccia sul ginocchio, in entrambi i dipinti, le stesse pieghe, ed il manto abbia i medesimi risvolti gialli, duri e diritti.

Ed ora a queste pitture vorremmo aggiungerne una terza, che non conosciamo se non per la fotografia (2), della quale diamo qui una riproduzione. Fu anzi un vero caso che essa ci capitasse fra le mani proprio nei giorni in cui il prof. Cavenaghi stava lavorando alla tavola di Zurigo, onde ci fu possibile di confrontarla con quella. Appartiene essa alla Historical Society di Nuova York, dove pervenne non so in qual modo e dove, se non erro, non le è stata ancora attribuita alcuna paternità. Non avendo mai visto l'originale, e non conoscendo nulla del colorito, che ha tanta parte nello stabilire il giudizio su di una pittura, la nostra conoscenza rimane naturalmente limitata all'insieme formale della composizione, e tuttavia, anche così, a noi sembra di ritrovarvi le caratteristiche osservate sin qui nelle opere di Francesco Napoletano. Che la Madonna abbia lo stesso tipo di quella della tavoletta di Brera lo si scorge subito, notando la linea del naso, dalle narici leggermente aperte, la bocca dagli angoli fortemente marcati, gli occhi dalle palpebre pesanti, la forma del viso, lungo cui scende ondeggiando una ciocca di capelli fatta nella maniera propria di Francesco. Nè meno caratteristico è il Putto, col solito ricciolo sulla fronte, la testa volta a sinistra e leggermente inclinata sulla spalla, la mano dalle dita aperte tesa verso la Madre, l'identica piega nell'attaccatura della mano stessa e del piede sciatto colle unghie molto segnate. Finalmente, e per non riuscire tedioso ripetendo cose già dette e facilmente percettibili da ognuno, aggiungeremo soltanto che nel manto, che qui appena si intravvede, nella piega che esso fa sotto al braccio, ci pare di scorgere la durezza, la rigidità, che si ritrovano anche in quello che ricopre la Madonna nei due quadri più sopra esaminati.

Se le opere di cui siamo venuti parlando fossero sottoposte al giudizio di persona la quale non avesse conoscenza di quanto su Francesco Napoletano scrisse il Dr. Justi, essa non dubiterebbe di ascriverle alla scuola lombarda, precisamente quando alla fine del secolo XV e al principio del secolo XVI, questa veniva modificandosi sotto l'influenza di Leonardo.

E difatti il Morelli non esitò a porre il nostro artista fra i veri scolari di Leonardo, cioè, per citare le sue parole, fra quei pochi che stavano sotto la sua immediata

La Vergine col Bambino - Francesco Napoletano - *Historical Society, New-York.*

direzione. Dello stile *crudamente realistico della metà del secolo XV,* di cui parla il Justi a proposito degli affreschi di Valenza, non scorgiamo tracce, ma ciò non escluderebbe la possibilità che l'autore di questi e delle tavole sopra esaminate fossero una sola persona. Altri maestri, ad es. il Civerchio, di cui il dipinto di Zurigo ricorda un grazioso quadretto appartenente al cav. Noseda, vennero pure profondamente modificando la loro primitiva maniera.

Non ci nascondiamo che le nostre conclusioni, dedotte dalla serie dei fatti esaminati, non parranno forse sufficienti a stabilire in modo definitivo la personalità di Francesco Napoletano, ma ci auguriamo che la scoperta di nuovi documenti venga a portare maggior luce nella questione e a dissipare ogni incertezza in proposito.

GUIDO CAGNOLA.

(1) L'Accademia di Belle Arti lo ebbe dalla Galleria Manfrin.

(2) Dobbiamo questa fotografia a Mr. B. Berenson che la fece eseguire in America.

Osservazioni critiche

intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti.

LETTERA APERTA AL PROF. CORRADO RICCI

Egregio Amico,

Poichè m'avete fatto l'onore di sollecitarmi a comunicarvi gli appunti da me presi intorno ad alcuni dipinti delle gallerie fiorentine, eccomi pronto a servirvi di buon grado, animato quale sono al pari di voi, il principe dei Direttori di Musei, di vedere rialzato per ogni guisa il prestigio delle patrie raccolte artistiche.

Debbo dichiararvi innanzi tutto, che quello ch'io ho da esporvi qui non concerne se non un piccolissimo numero di opere fra quelle da me rivedute recentemente, mentre subivo a Firenze la dolce prigionia inflittami dallo sciopero dei ferrovieri, ma che non dubito, man mano attenderete al riordinamento delle gallerie vi verrà fatto di rettificare le denominazioni erronee applicate a ben parecchie altre opere, tanto di disegno quanto di pittura.

Incominciando colla sala dei Veneti agli Uffizi, ho constatato con soddisfazione che avete già tenuto conto del mio suggerimento di sostituire il nome del nostro Gerolamo Romanino a quello di Paris Bordone a proposito di certo ritratto di giovinetto con piuma bianca in sul berretto, trattato proprio con certi tocchi di pennello che qualificano il vivace pittore bresciano.

Al corrente come siete coi dati della critica recente, non vi sarà difficile ristabilire il vero in quanto concerne i due pittori Bernardino Licinio e Giov. Antonio da Pordenone, dopo che il defunto benemerito dott. Gustavo Ludwig riescì a stabilire (come risulta dalle sue pubblicazioni negli *Annuari dei Musei prussiani)* che il primo, contrariamente a quanto si credette finora, non ebbe alcun diretto legame nè di parentela, nè di scuola, col secondo, non essendo inoltre affatto originario dal paese di Pordenone, sì ben da quello di Poscante, nella Bergamasca. E bergamasca è infatti, se ben si guardi, l'impronta delle opere sue, colle figure tendenti alquanto alle forme tarchiate e tozze, che lo associano in certo modo al più illustre bergamasco, il Palma, colle opere del quale vennero talvolta scambiate le sue.

Fig. 1 - *Il sacrifizio d'Ifigenia* - Bernardino Galliari. *Fot. Brogi.*

Potrei dimostrarvi che in Lombardia più che altrove non sono rare le sue opere e, come già vi dissi a voce, non temo di essere smentito asserendo ch'è creazione sua la tavola a mezze figure della *Madonna col Bambino* sulle ginocchia e S. Francesco da canto, in aperta campagna, che agli Uffizi è sempre passata fin qui per opera di quel Polidoro Veneziano, il quale generalmente si rivela per un imitatore di Tiziano.

Noto in proposito che, fra i disegni esposti, avvi uno studio di una testa di donna (sotto non so qual altro nome), che corrisponde a quella della Madonna del Licinio.

Ben più grande artista è Giov. Antonio da Pordenone; ma voi sapete quanto siano rare le opere sue fuori di patria e forse converrete meco che le gallerie fiorentine non posseggono nulla di sua mano, all'infuori di alcuni disegni, fra i quali vorrei contare le due mirabili grandi teste a carboncino (n. 685 e 688) esposte col nome di Giorgione, nella vigorosa squadratura delle quali mi si confermerebbe l'impressione provata in faccia a' suoi memorabili freschi giovanili nella chiesetta privata dei principi di Collalto presso Conegliano, che l'autore cioè avesse preso i suoi inizi nell'arte presso l'austero vicentino Bartolomeo Montagna. Quanto ai due quadri fin qui aggiudicatigli nella sala veneta degli Uffizi già siete persuaso che gli vanno tolti, il ritratto dovendosi relegare fra le cose venete di più mediocre mano, la *Conversione di S. Paolo* ad un buon seguace di quel Bonifacio de' Pitati, veronese, intorno al quale il Ludwig ha pure avuto a comunicarci ragguagli interessanti mercè i suoi assidui studi negli archivi veneti.

Nella stessa sala vorrete poi rivolgere la vostra attenzione fra altro alla tela di modiche dimensioni, rappresentante il *Sagrificio d'Ifigenia*, acquistato già come lavoro del Tiepolo, poi dato a Sebastiano Ricci, ma probabilmente opera alquanto più moderna, di chi volle imitare i suddetti pittori (fig. 1). Che se vi accadesse di trovarvi quando che sia davanti al quadro coll'egregio direttore della reale Galleria di Torino, Conte Baudi di Vesme, nessuno meglio di lui potrebbe dirvi se sia da accogliere il giudizio già espressomi dal Morelli, in codesta tela manifestarsi la tavolozza e il fare di Bernardino Galliari, pittore piemontese, nativo di Cacciorna presso Biella (n. 1707, m. 1794), del quale la pinacoteca torinese

Fig. 2 - *Ritratto di Eleonora de' Medici* - Frans Pourbus. *Fot. Brogi.*

possiede tre quadri egualmente di soggetto mitologico.

Dando una rapida corsa alla galleria Pitti, fui egualmente assalito da diversi dubbi, che mi piace manifestarvi qui, almeno in parte, acciò ne teniate quel conto che crederete dal più al meno possano meritare. Quando io vedo per esempio nella prima sala, fra vari nobili ritratti, quello indicato come rappresentante le sembianze di Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova e lo trovo attribuito a Scipione Pulzone da Gaeta, sarei per domandarmi se io sia fuori di carreggiata credendo scorgervi piuttosto la mano di Frans Pourbus Juniore, di cui le gallerie fiorentine posseggono parecchi altri pregevoli ritratti, o se si debba meravigliarsi che prima d'ora non sia stato riconosciuto il vero autore dell'effigie di così nobile rampollo femminile, uscito dalla casa dominante in Firenze (fig. 2).

Come Lombardo poi, vorrei alzare la voce contro il ripetuto ricorso al nome di Aurelio Luini, là dove si tratta invece di opere evidentemente toscane, quali sono, in primo luogo, un ritratto di dama nella stessa prima sala (n. 351), di gusto bronzinesco, in secondo una mezza figura di donna, forse egualmente un ritratto, intesa come una Maddalena, da che tiene un vaso fra le mani (n. 102 parete oscura, quarta sala di facciata) nella quale già da tempo ho potuto ravvisare la mano di quel Bachiacca, che riesce così grazioso pittore nel riassumere i caratteri dell'arte del suo tempo nelle composizioni a piccole figure, mentre apparisce vuoto e poco corretto nelle figure di proporzioni avvicinantisi alle proporzioni del vero. Fra queste stà appunto la Maddalena indicata, che trova dei riscontri convincenti fra le figurine del bellissimo quadro di proprietà del principe Giovanelli (già tenuto — incredibile dictu — per un Alberto Durero, fin che il Morelli vi affermò il pittore fiorentino).

Un altro nome di pittore dell'alta Italia che troverete applicato indebitamente, quando vi sia concesso il tempo di entrare in certi particolari, si è quello di Gerolamo da Carpi, posto sotto una tavola rappresentante la *Deposizione di N. S. dalla croce* (n. 115), nella quale vi si affaccierà senz'altro un lavoro di gusto vasariano, coi suoi richiami a reminiscenze michelangelesche (fig. 3).

La sala che contiene tutt'ora forse il maggior numero di problemi da risolvere è quella detta *di Prometeo* (dalla decorazione del soffitto) — verso corte.

Quivi uno *Sposalizio di Santa Caterina* (n. 451 bis) qualificato per lavoro della maniera del Francia, con quei suoi visi regolari e monotoni, per quanto graziosi, non mi fa pensare ad altri che allo Spagna.

Quanto alla piccola *Adorazione dei Magi* (n. 341), sulla fede del Vermiglioli fin qui tenuta per opera del Pinturicchio, era naturale che Voi, quale amorevole biografo del simpatico artista, provvedeste sollecitamente a ritirare il cartello che a lui si riferiva. Per un altro verso, non so se vorrete persistere a lasciarvi quello di Eusebio da S. Giorgio, — dopo che ci fu data l'opportunità, recentemente, di constatare di conserva il suo valore nella ragguardevole tavola di Perugia, rappresentante lo stesso argomento.

Fig. 3 - *La deposizione dalla Croce* - Scuola fiorentina del secolo XVI. *Fot. Brogi.*

Ed ora vengo ad uno dei dipinti più deliziosi della stessa sala, cioè al tondo che dò qui riprodotto nella fig. 4, esposto giustamente quale opera di scuola fiorentina. Il volervi suggerire un nome determinato d'autore, allo stato delle cognizioni del giorno d'oggi, è forse cosa superflua, da che, in codesta graziosa tavola fanno capolino a sufficienza i tratti caratteristici individuali dell'artista, perchè per comune consenso degl'intelligenti si abbia a riconoscervi la creazione di quel Francesco Botticini, che per l'addietro, — persino dal Vasari, — potè essere scambiato col Botticelli (forse per la somiglianza del nome?). E' un artista che tiene bensì ad un tempo del Verrocchio, del Botticelli e di Filippino Lippi, dai quali tuttavia si riesce a distinguerlo senza grande difficoltà, badando, oltre che al tipo dei suoi visi, al modo di trattare i capelli a ricci pesanti ed aggruppati e al suo speciale genere di pieghe nei panneggiamenti. E' un pittore che meriterebbe da sè una buona monografia.

Prima di lasciare poi codeste magnifiche sale, mi permetto esprimervi la speranza che vogliate, in onore del mio grande concittadino Jacopo Palma, togliere il suo nome a certa *Sacra Famiglia* (n. 254), collocata sopra una porta della *Camera della educazione di Giove*, opera la quale, per quanto appartenga ad un discreto colorista veneto (forse tuttora da determinarsi) certamente non raggiunge le qualità pittoriche del più insigne fra i pittori bergamaschi.

Fig. 4 - La Vergine in adorazione del Figlio - Francesco Botticini - Gall. Uffizi, Firenze. Fot. Brogi.

Per porre fine alla mia lunga e non ostante tutt'altro che esauriente cicalata, ritorno un momento agli Uffizi, trovandomi per caso in condizione di sottoporvi qualche utile osservazione rispetto ad un quadretto di scuola olandese, con mettere a confronto alcune riproduzioni grafiche. Nella prima (fig. 5) vedete l'imagine del soggetto, conosciuto agli Uffizi, sotto la denominazione dell'*Avaro*. Il monogramma *H P* ond'è munito nell'angolo a sinistra al basso, è stato interpretato per quello di Horatius Paulyn, pittore olandese conosciuto poco più che per nome, mentre, come bene hanno saputo stabilire poi i conoscitori d'oltremonte, risponde al nome di Hendrik Pot. Questi fu pittore di storia, di genere e di ritratti. Nato verso il 1585 a Haarlem, morì ad Amsterdam nel 1657. Fu allievo di Karel van Mander ed influenzato dal grande Frans Hals, come si rileva anche dal suo quadro agli Uffizi. Stette qualche tempo in Inghilterra e vi fece il ritratto di Carlo I, ora al Louvre. Nel corso degli anni andò variando la sua maniera, tanto che le sue opere vennero spesso attribuite ad altri pittori, come Dirck Hals, Ant. Palamedes, J. Duck, D. Mijtens ed Orazio Paulyn (1).

A me poi è noto un caso, dove un suo piccolo ritratto, di maniera alquanto simile a quello dell'*Avaro*, ebbe a passare per opera di Rembrandt. E' il caso di una piccola tavola da me acquistata parecchi anni or sono, nella galleria Manfrin di Venezia, dal soggetto che mi piacque di qualificare colla denominazione del *Filosofo* (fig. 6).

Naturalmente io, fin dal principio, non mi ero affatto cullato nella illusione che fosse opera del grande caposcuola, mentre il prezzo stesso non era in relazione col nome dell'artista. Allorchè lo portai da Cavenaghi per una semplice pulitura, si trovò che le iniziali *H P* erano state artificiosamente, parte abrase, parte ricoperte, nè poteva rimanere alcun dubbio che si trattasse dello stesso autore dell'*Avaro* di Firenze, coll'intonazione del quale si accorda interamente.

Allorchè venne a trovarmi il noto conoscitore della pittura olandese, il signor Hofstede de Groot, gli mostrai il mio quadretto come un Horatius Paulyn, e si fu in quella occasione ch'egli mi aprì gli occhi, avvertendo, con sicura cognizione di causa, che al pari della tavoletta di Firenze, vi si abbia a riconoscere la mano del Pot, (di cui sono note oramai molte altre opere), scambiato col Paulyn, unicamente per l'identità delle iniziali. Di quanto poi quest'ultimo differisca dal primo, da ciascuno può essere rilevato il quale abbia conoscenza di un altro dipinto firmato col nome a piene lettere e che fa parte della cospicua raccolta di quadri olandesi, formata già dal compianto conte Lodovico Belgioioso, ed ora in possesso della di lui figlia, donna Bice Greppi. E' dipinto sulla tela e rappresenta un bel giovane dalla capigliatura bruna, che se ne sta seduto, suonando il liuto, davanti un tavolo coperto da un tappeto orientale, sul quale è collocato un busto e stanno sparsi dei libri di musica. Misura in altezza 53 centimetri, in larghezza 41.

Con gentile consenso della proprietaria, potei farne farne la fotografia, che servì da esemplare alla unita fig. 7.

Alle dolci armonie musicali, che il suonatore sembra cavare da quelle corde, s'accoppia squisitamente quella del

(1) Per ulteriori ragguagli vedasi il catalogo della galleria dell'Aja, del 1895.

Fig. 5 - *L'Avaro* - Hendrik Pot - *R. Gall. degli Uffizi, Firenze - Fot. Alinari.*

colorito del quadro. La carnagione di tinta calda s'accorda singolarmente colla tinta gialla lucente dell'ampia sopraveste, non che con quella rossa dominante nel soffice tappeto. Il fondo grigio cupo è in buona parte coperto da una tenda verde. Nell'arco soprastante, in caratteri di stampa, si legge il nome di Horatius Paulyn. Pittore più raffinato del Pot, fu bene qualificato da chi vi riscontrò un artista nel genere di Frans Mieris. Questa osservazione fu fatta a suo tempo dal già rammentato nostro Morelli, dotato di occhio perspicace qual'era in fatto di arte pittorica dell'Olanda, come lo attesta tuttora la sua piccola raccolta nell'Accademia Carrara di Bergamo.

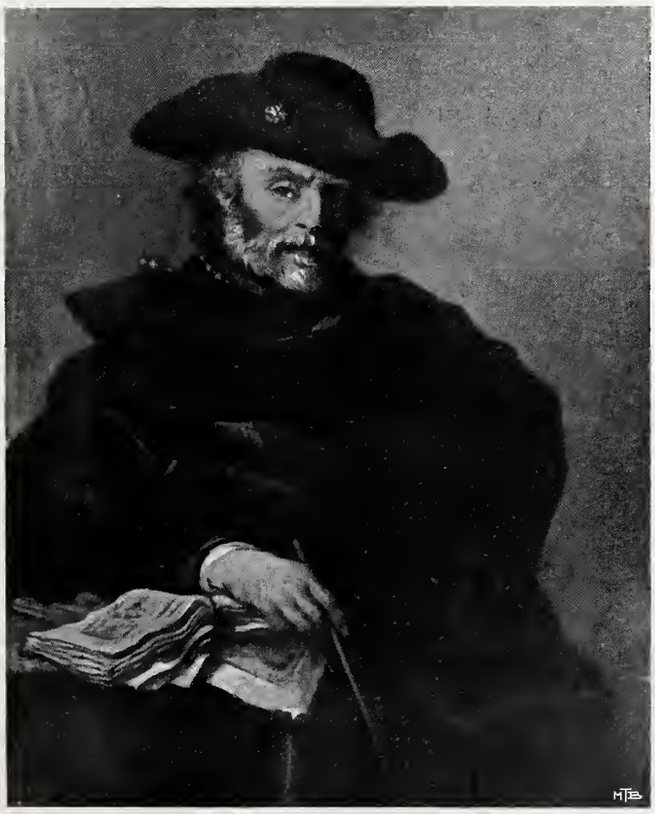


Fig. 6 - *Il Filosofo* - Hendrik Pot. *Fot. Dubray.*

La diversità che si avverte fra le opere dei due pittori nominati d'altronde si spiega anche pel tempo cui appartengono, da poi che il Pot, nato nel 1585 e morto nel 1657, appartiene ad una generazione più vecchia, — là dove il Paulyn appartiene a quella serie di artisti che lo storiografo Arnoldo Houbraken cita come nati fra il 1644-1645 Lo qualifica per pittore di merito, come che assai eccentrico, e racconta che a un dato momento raccolse una specie di carovana, colla quale partì per Terra Santa, ma che la società si disperse lungo la via.

Scarsissime pare siano le di lui opere conosciute. Non ne esisterebbero che altre due, a cognizione del sullodato signor Hofstede. L'una non rappresenta se non un elmo e una pistola in una guaina; l'elmo è ornato di piume a

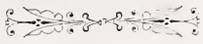
Fig. 7 - *Il Suonatore di Liuto* - Horatius Paulyn. *Fot. Achille Ferrario.*

varii colori. E' segnata a piene lettere. Le fa riscontro un teschio con un libro di musica; egualmente segnata in pieno e datata 1672, ma sgraziatamente assai sciupata. Rivelano l'influenza di Pieter Potter (padre del celebre Paolo) e di Hermann von Steenwijck. Fanno parte della raccolta Rittmeister von zur Mühlen a Münster in Vestfalia.

Secondo lo stesso conoscitore, il quadro della galleria di Magonza, attribuitogli dal Bode (Studien, p. 159) *(Abramo che s'appresta al sacrificio d'Isacco)*, catalogato per un Ferd. Bol, non è d'altri che del Pot.

Augurandomi che questi brevi appunti possano riescirvi di qualche utilità, almeno in parte, per la compilazione di un nuovo catalogo critico delle gallerie, confido vorrete gradire il mio buon volere e credermi vostro affezionatissimo

GUSTAVO FRIZZONI.



Maestri minori lombardi

I.

I SEGUACI DEL BERGOGNONE.

La scuola preleonardesca è così piena di belle promesse di futuri trionfi, che studiare il germe e l'origine delle glorie che non sarebber mancate, se l'arte di Leonardo non avesse attirato a sè, rendendole schiave, tutte le forze artistiche della regione, è utile e interessante per

L'adorazione del Bambino - Ambrogio Bevilacqua detto Liberale. *Affresco nella Certosa di Pavia.*

lo studioso dell'arte lombarda. Prima dell'arrivo di Leonardo due tendenze ben diverse s'erano delineate nel campo pittorico locale: l'una, che potremmo chiamare del carattere, rappresentata dal Foppa, dal Butinone, dallo Zenale, dal Montorfano, e, in misura diversa, dal Bramantino e da qualche ritrattista, e che deriva, più o meno direttamente, dal naturalismo irradiato dalla scuola di Padova; l'altra, che ha quasi per unico ideale il sentimento cristiano e che trova a maggior rappresentante il Bergognone, che procede fino al cinquecento inoltrato per la propria via, quasi inconsapevole del movimento nuovo che s'andava creando nella regione, e attaccata tenacemente alle proprie idee e alle proprie formule.

Il Bergognone — il Beato Angelico della Lombardia, come fu chiamato non senza qualche ragione — influì sopra un nucleo di pittori, specialmente della provincia, in modo molto più notevole che non si pensi. Ai gusti dei committenti e al sentimentalismo radicato nelle campagne e nelle stesse città minori lombarde, l'arte del Bergognone rispondeva meglio che quella del Foppa. Vien fatto di trovare, sugli altari e su molte case campagnole della regione, così numerose tracce della influenza bergognonesca, anche in pieno secolo XVI, da indovinare tutto l'entusiasmo che le dolci e malinconiche figure del maestro dovevan produrre sull'animo semplice dei fedeli, non sempre al corrente delle tendenze nuove incoraggiate dai dotti e da gli umanisti.

Le opere del Da Fossano, sparse anche nei minori centri, a Pavia, a Lodi, a Bergamo, a Melegnano, a Crescenzago, fors'anche altrove, più che non lo fosser quelle degli altri maestri, anteriormente al Luini e a Gaudenzio Ferrari, erano ammirate e riprodotte. Non solamente i tipi e qualche volta le intere figure negli stessi abbigliamenti, ma le tonalità, le particolarità decorative, venivano ripetuti sulle tavole e sulle pareti.

Di qualcuno de' suoi più fedeli imitatori si conoscono il nome e le vicende. Bernardino, fratello di Ambrogio, lo aiutò nelle decorazioni a fresco della Certosa di Pavia e ne seguì da vicino la maniera, come basterebbe a provare il *S. Rocco* eseguito nel 1523, della Pinacoteca di Brera.

Ambrogio Bevilacqua detto Liberale, che il Lomazzo ricorda insieme al fratello Filippo, pur pittore, e che lavorò dal tempo di Francesco Sforza — se il Calvi non erra, — al 1502, crebbe probabilmente alla bottega del Bergognone e il suo nome appare negli affreschi della parrocchia di Landriano con la data 1485 e in un quadro della Pinacoteca di Brera datato 1502, che ci permisero, per mezzo di confronti, di attribuire allo stesso pittore diverse altre opere ispirate alla grazia bergognonesca, pur rimanendo lontane dal sentimento e da una certa vigorìa di toni e di forme del maestro: quali un trittico della cappella Melzi nella chiesa di Casoretto, nel suburbio di Milano, una tempera della Galleria di Dresda, un affresco di una cella della Certosa pavese, un quadro con lo stesso soggetto — la Vergine adorante il Bambino — della Galleria Malaspina a Pavia, un trittico in S. Vito, a Somma Lombardo, eseguito forse su disegno del Bergognone stesso tanto ne ricorda le forme attraverso un'esecuzione più debole, gli affreschi di Landriano, un quadretto con la Vergine in trono fra due santi della Galleria di Carrara, sezione Lochis, già dato al nostro pittore dal Morelli, il quadro di Brera — la Madonna in trono col Bambino, Re David, San Pietro Martire e un devoto — due piccole Madonne, col fondo a imitazione di tappezzeria, l'una in casa Piccinelli a Bergamo, l'altra

L'incoronazione della Vergine - Agostino da Montebello - *Affresco dell'abside di S. Michele a Pavia. Fot. Tollini, Pavia.*

nella collezione Bagatti Valsecchi a Milano e, meno sicuramente, una delicatissima predella a chiaroscuro, con due scene del sacrificio di Abramo, nella prima cappella a sinistra di chi accede alla chiesa della Passione in Milano, la pala a sei scomparti in S. Michele a Cremia — tolta giustamente al Bergognone dal Beltrami — e due pezzi di predella con episodî della vita di S. Domenico e di Santa Chiara della raccolta Vittadini ad Arcore (1).

Qualche altro quadro, nella collezione Cantoni, nella Galleria Municipale di Milano, a Morcote, nella Pinacoteca di Bergamo (n. 200 e 207), nel Museo Wallras-Richartz a Colonia, presenta alcune affinità, verosimilmente occasionali, con l'arte del Bevilacqua, ma non gli appartiene. Il dipinto di Brera è l'opera più diligente e più vicina allo stile del Bergognone, specialmente nel viso della Vergine: il tipo è ancor timido, dolce, tranquillo; il colorito prevalentemente pallido dei visi si anima a pena di leggere velature rosee nelle guancie; il disegno, in contorni un po' duri, rivela ancora l'artista primitivo; il putto, abbastanza esile di forme, ricorda quello del maestro della collezione Borromeo, dalla nuca eccessivamente sviluppata. Ma per il solito le forme purissime, delicate, vibranti di malinconico sentimento cristiano del Bergognone trasmodano passando all'imitatore e i visi si sformano, gli occhi fissano imbambolati e qualche volta le forme — come nella Vergine adorante il Bambino di Pavia e di Dresda che ricordano, in questa particolarità, quella del maestro fra gli angioli musicanti della Pinacoteca Braidense — si allungano smisuratamente così che le ginocchia appaiono, sotto le vesti, troppo basse e non naturalmente disposte.

Particolare dell'affresco di S. Michele a Pavia. - Fot. Tollini, Pavia.

Un altro pittore che sembra essersi ispirato, benchè men da vicino del Bevilacqua, all'arte del Bergognone, è Agostino da Montebello, che rappresentò, a fresco, nel 1491, la grande *Incoronazione della Vergine* nella semitazza dell'abside nella Basilica di S. Michele in Pavia, come provano i documenti rintracciati dal Maiocchi (2). Il pittore, figlio di un Giacomo falegname, era nato a Pavia in parrocchia di S. Giovanni in Borgo; la sua casa era vicina a quella dei pittori Antonio e Leonardo Vidolenghi da Marzano; e da Leonardo fu iniziato all'arte e n'ebbe in moglie la figlia.

Agostino è chiamato anche coi nomi *de Fatribus, de Pictoribus, de Comite;* forse il suo nome di famiglia era dei Conti, poichè Montebello non sarebbe che il luogo d'origine della famiglia.

Di Antonio Vidolenghi "*uomo litigioso il quale ha grande amicizia e famigliarità in la città di Pavia*,, è ricordo anche in qualche carta milanese del periodo sforzesco. Quanto a Leonardo — del quale il Maiocchi assicura esistere a Genova un quadro che a noi fu assolutamente irreperibile — si sa che lavorò a Pavia, dove dipinse a fresco nella chiesa del Carmine nel 1463, e visse oltre il 1500; apprese l'arte, insieme al fratello, nella bottega tenuta in comune da fra Giovanni da Vaprio e da Giovanni da Senago e si associò a quest'ultimo prima di aprir bottega da solo.

Il maestro che ebbe più decisiva influenza sul pittore Agostino da Montebello sembra esser stato piuttosto il Bergognone che il Vidolenghi; al quale ultimo il Maiocchi si industria di attribuire un interessante quadro poco noto della galleria della civica scuola di pittura in Pavia, che presenta, invece, ben pochi rapporti con le povere pitture del Vidolenghi nel Carmine. Il quadro — che qui ci è dato riprodurre — raffigura la Vergine in trono ornato di un drappo rosso trapunto in oro, sotto un tempietto classico col vôlto a spicchi, e reggente il Bambino che si curva, in atto dolcemente affettuoso, verso Gio. Matteo Bottigella, consigliere ducale, vestito di ampia toga ricamata in oro col berrettone fra le mani congiunte, e inginocchiato dinnanzi al gruppo divino; il Bottigella è raccomandato alla Vergine dal beato Domenico da Catalogna, mentre la consorte del committente, Bianca Visconti, inginocchiata di faccia a lui, in dignitosa veste e col velo sul capo, è presentata dalla beata Sibillina Biscossi; ai lati della Vergine, sovrastanti ai due gruppi dei fedeli, sorgono i santi Giovanni Battista e Paolo da un lato e S. Stefano in veste di diacono e un santo monaco in atto di leggere, da l'altro. Il quadro, già nella cappella gentilizia dei Bottigella in S. Tommaso, fu dipinto, secondo il Maiocchi, fra il 1480 e il 1486, perchè la Bianca Visconti morì dopo quest'epoca e San Domenico di Catalogna prima del 1480 era ancor in vita e quindi non ancor beatificato.

Il quadro — del quale il Calvi erroneamente disse che recava la firma del Bergognone e l'anno 1503 (1) — fu attribuito alla prima maniera del Borgognone dal Magenta, a Bernardino De Rossi da Crowe e Cavalca-

(1) *Pittori lombardi del quattrocento*, Capitolo VI, Gio. Ambrogio Bevilacqua Milano, Cogliati 1902.
(2) Rodolfo Maiocchi *I migliori dipinti di Pavia*, Pavia 1903.

(1) *Notizie dei principali architetti, scultori e pittori*, ecc., II., Milano 1865, pagina 255.

selle; ma l'appartenenza alla maniera del Foppa è invece indubbia. Il confronto fra il tipo della Vergine del quadro di Pavia e l'uguale nella pala di Brera — in cui la Madonna e il Bambino presentano quasi uguale atteggiamento e affinità nei partiti di pieghe — toglie ogni dubbio in proposito; d'altra parte alcune figure del quadro di Pavia ne ricordan altre degli affreschi della cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio a Milano, e il S. Paolo del quadro pavese può esser utilmente confrontato col S. Giuseppe della notevolissima *Adorazione dei Magi* del Foppa nella National Gallery.

Se è chiara la provenienza artistica del quadro di Pavia non è altrettanto facile precisarne l'autore: alcune deficenze di esecuzione e di tonalità, la mancanza di sicurezza in qualche parte del modellato, consigliano ad ascrivere genericamente il dipinto alla bottega del Foppa, finchè sarà possibile toglier dalle tenebre il nome di questo imitatore fedele e diligente del maestro lombardo.

L'affresco dell'abside di S. Michele appartiene invece a un artista che — lungi dal mostrar rapporti con l'autore del quadro descritto, come vorrebbe il Maiocchi preoccupato dalla considerazione che il pittore ne fosse il modesto Vidolenghi — si rivela ritardatario, ancor attaccato, nel comporre il grande trono che campeggia nel mezzo dietro le figure del Redentore che incorona la Vergine, allo stile gotico. L'affresco presenta alcune parti abbastanza progredite — quali i gruppi d'angioli e la figura del donatore, avvolto in una cappa rossa e in un manto azzurro, inginocchiato da un lato — in confronto alle due figure principali, dure, senza anima,

La pala della famiglia Bottigella - Maniera del Foppa.
Scuola civica di pittura di Pavia. *Fot. Tollini, Pavia.*

Particolare degli affreschi di Sebastiano da Plurio.
Abside della chiesa di S. Giacomo di Livo sopra Gravedona.

dai visi larghi e tozzi, senza ricerca anatomica nei piani del viso.

L'antica tradizione locale voleva autore di questo affresco un Andrino d'Edesia, problematico artista pavese che avrebbe lavorato nella prima metà del trecento. Il Moiraghi si studiò invece di ascriverlo al Bergognone.

Agostino da Montebello o dei Conti si rivela in questo grande dipinto, grande di proporzioni quanto modesto di composizione, molto ritardatario, così che il gruppo centrale parrebbe anteriore al rimanente.

Tuttavia i gruppi d'angioli, che rappresentano la parte migliore dell'opera sua, son composti con vivacità, con varietà e con armonia di toni e di movimenti, e rivelano l'influenza del Bergognone. I piccoli musicanti, quali, come i tre leggiadrissimi della prima fila presso il Redentore, in atto di toccar le corde degli istrumenti o di dar fiato alle lunghe trombe, quali in atto di raccolta preghiera, a tre a tre, come i compagni che assistono all'incoronazione della Vergine nella grande pala di Ambrogio da Fossano, di Brera, e nella tarda ma genialissima composizione del maestro in S. Simpliciano, ricordan tutti, nei volti tondeggianti, incorniciati da lunghe chiome, nelle gote gonfie, nelle fronti spaziose, nel muover dei panni, gli angioli accarezzati con tanta delicatezza dal pennello del maestro.

A Pavia stessa qualche altro modesto dipinto presenta somiglianze con l'arte cristiana e dolce del Bergognone: una *Natività* segnata *Bernardinus Faxolus de Papia pinxit* 1521, della galleria pavese, una piccola e modesta tavola, piuttosto guasta, con la Vergine e il Bambino fra due santi in atto di accogliere alcune monache inginocchiate, segnata: *opus Reverende domine Andriole de Barrachis huius monasterii abatise* 1489, proveniente dal mona-

stero delle Benedettine di S. Felice, ed ora in quella stessa galleria, dove si conserva anche un *Cristo morto* sorretto dalla Vergine e da S. Giovanni, che là si attribuisce alla stessa pittrice, come rilevo dallo scritto citato dal Maiocchi; la pittrice sembra però aver risentito, del maestro, più l'esteriorità, i movimenti, le forme dei putti, dalle vesticciuole corte e le teste tondeggianti, che il sentimento che fa belle le figure di lui.

Affresco di Sebastiano da Plurio.
S. Giacomo di Livo.

Rapporti più o meno diretti, più o meno occasionali, con l'arte del Bergognone son più comuni a riscontrarsi nei paeselli che si specchiano nel lago di Como o nelle chiese nascoste fra i boschi folti che lor sovrastano.

Il pittore che là meglio rappresenta la maniera del maestro è Sebastiano da Plurio, che eseguì gli affreschi datati dal 1512 in avanti nell'oratorio di S. Giacomo di Livo sopra Gravedona e molti altri dipinti che i confronti coi primi mi permettono di ascrivergli. In quell'oratorio, che è un vero museo dell'arte pittorica locale, tutta ingenuità e sentimento benchè modesta di forme, molte famiglie della pieve fecer dipingere sulle pareti, nella prima metà del sec. XVI, Madonne e Santi, a ricordo della loro devozione.

Affresco di Sebastiano da Plurio
S. Giacomo di Livo.

La parte più notevole di quella decorazione, dovuta a diversi artisti, è indubbiamente quella del presbitero e dell'abside ove son rappresentati gli Apostoli, in diversi e vivaci atteggiamenti, i quattro Evangelisti, S. Rocco e la Vergine e, al sommo, entro una gran mandorla, il Redentore benedicente.

Una gaia decorazione a ornati del più ricco rinascimento corre lungo le cornici e i pilastri, e compone finte ancone, trittici e festoni. Il pittore segnò più volte: *Sebastianus De Plurio pinsit.*

A lui stesso appartengono evidentemente varie altre composizioni frescate qua e là sulle pareti, specialmente sui piloni che reggono il tetto e dividono le cappellette fra loro, presso altre di più modesti artisti, fra i quali si può riconoscere Andrea Passeri che lavorò molto in quelle terre e del quale a Como si conserva un quadro firmato e datato 1488 in casa della contessa Luisa Palumbo Cerboni e, in quel Duomo, due composizioni dei primi anni del XVI secolo e altre opere là attribuitegli dal Monti (1).

Al Passeri di Torno si posson dare altre opere meno note: gli affreschi della cappellina verso il fondo, a destra di chi entra, nell'oratorio di Livo ricordato, l'ancona dell'altar maggiore in S. Vincenzo a Gera, una anconetta nella parrocchiale di Sorico, silenzioso e triste paesello in fondo al lago. Anche il Passeri si ispirò al Bergognone nella distribuzione generale delle sue ancone a belli intagli, nei tipi delle figure e nel colorito.

Particolare degli affreschi di Sebastiano da Plurio - *Chiesa soppressa di S. Giovanni, a Domaso (Lago di Como).*

L'ancona di Brienno, dell'artista di Torno, ricorda da vicino quella del maestro in S. Spirito a Bergamo; specialmente le figure giovanili di santi, non prive di dolcezza e di eleganza nei loro ricchi costumi della Rinascenza, nelle chiome abbondanti, nelle forme sottili, nei visi asciutti, pensosi, nel modellato, si avvicinano, senza raggiungerle, a quelle del Bergognone.

Ma le figure del Passeri sono un po' tozze, coi visi qualche volta imbambolati, senza espressione, dagli strani occhi come capocchie di spillo, e il padiglione dell'orecchio molto pronunciato. L'imitatore ha riprodotte le forme esteriori care al maestro, e le decorazioni e le vesti seminate di fiori d'oro, e ne ha acceso di più il colorito, così che le sue figure tradiscono i gusti campagnoli del pittore e dei committenti; ma da lui non ha saputo cogliere la dolcezza e il sentimento contenuto dei volti, sempre un po' malinconici, anche quando velati dal sorriso, nè la purezza delle forme.

Sebastiano da Plurio è più frettoloso, ma più originale del Passeri: nelle sue composizioni, abbastanza piacenti, di Livo, di Musso, di Santa Maria del Tiglio a Gravedona (un Crocifisso fra le pie donne, del 1495) e del monastero delle Grazie (una deposizione nella seconda cappella a sinistra), di Gera in S. Vincenzo (una Madonna col Bambino), benchè meno sicuramente, che gli attribuisco per le relazioni con le sue pitture segnate, le figure presentano le mani lunghe col pollice grosso,

(1) Dott. Santo Monti. *Storia ed arte nella provincia ed antica Diocesi di Como*, Como, Ostinelli, 1902.
— F. Malaguzzi Valeri. *La rinascenza artistica sul lago di Como* (nell'*Emporium*), Novembre 1904.

le fronti troppo spaziose, gli occhi fissi con la sclerotica di bianco stridente, le sopracciglia segnate troppo duramente con due segmenti d'arco, la fossetta troppo pronunciata perpendicolarmente al labbro superiore, le chiome dure come corde; ma pur non mancano di un'affettuosità profondamente sentita, benchè rappresentata da forme un po' rudi e campagnole.

Madonna col Bambino - Sebastiano da Plurio (?) *in S. Vincenzo a Gera (Lago di Como).*

Opere, di ignoti, che rivelino l'influenza del Bergognone, non mancano nella Lombardia e fuori, nè sarebbe facile e prudente, allo stato presente degli studi, ricercarne la paternità artistica fra le congerie di nomi e di notizie che si legano al Rinascimento pittorico lombardo, tanto più in diverse opere in cui l'influenza del Bergognone si fonde con quella del Foppa o dello Zenale.

L'esempio tipico è quello di Bernardino Luini. In alcune sue opere giovanili le reminiscenze dell'arte bergognonesca si notano accanto a quelle del Foppa e, in genere, della primitiva scuola lombarda. Così la grande *Deposizione* nel coro della chiesa della Passione in Milano che, come osserva il Morelli, è una delle prime del pittore, non mostra influenze leonardesche ma piuttosto ricorda Bramantino e Bergognone: quest'ultimo specialmente nelle figure dei Santi Vescovi, dal naso sottile, i lineamenti profilati, il colorito cereo, nel Redentore fra gli angioli della cimasa e nel paesaggio. Così dicasi, benchè in minor misura, della *Madonna col Bambino* data al Luini nella collezione Scotti, e nei tipi degli angioli ricciuti, a lunghe chiome, dal mento sottile, di varie composizioni del Luini, comprese quelle del Santuario di Saronno. Sarebbe difficile invece rintracciare negli affreschi provenienti dal monastero delle Vetere, ora nella Pinacoteca di Brera, le influenze bergognonesche vedute dal Morelli, se non forse nella composizione del *Cristo risorto* (n. 46). Eseguendo il quadro della chiesa della Passione, e specialmente nei tipi dei due santi Vescovi, il Luini sembra aver tenuto presenti le mezze figure di santi nelle lunette della sagrestia della stessa chiesa, eseguite dal Bergognone intorno all'anno 1500, epoca della costruzione della chiesa, se pure non debbonsi portare anche più indietro pel fatto che, fin dal 1485, Daniele Birago arcivescovo di Metellino, provvedeva di somme i monaci pei lavori del monastero, dove già furon trovate tracce notevoli dell'attività del Bergognone sulle pareti della scala dell'attuale casa parrocchiale. Dal dolce pittore primitivo il Luini sembra aver preso i tipi delle sue Madonne e de' suoi angeli; ma, attraverso l'opera del pittore più progredito e sicuro, i visi ovali e infantili del primo maestro assumon forme più sciolte e sicure, il modellato si fa più naturale, le guancie un po' sparute del quattrocentista si arrotondano, tutto prende vita e forza nuova dal continuatore.

Parte centrale dell'ancona dei Piazza nell'Incoronata a Lodi.

Anche in alcuni dipinti dei Piazza da Lodi vien fatto di rintracciare reminiscenze bergognonesche e la cosa è naturale quando si pensi che, dal 1498 al 1500, Ambrogio da Fossano aveva dipinto nella chiesa dell'Incoronata, dove più tardi lavorarono un po' tutti i Piazza — o Taccagni, come li chiamano anche i documenti, alcuni dei quali inediti, che potei rintracciare: Albertino nel 1519 e dopo, Martino nel 1522, Calisto dal 1530 al 1538. Certe figure giovanili di Calisto, come l'*Arcangelo Raffaele* e il *Tobiolo* nel trittico della collezione Crespi, ricordano ancora i tipi del vecchio maestro da Fossano; ma più di tutte diverse figure di Martino e di Albertino risentiron della dolcezza tutta cristiana di lui. Nel polittico dell'Incoronata il gruppo centrale dell'*Incoronazione della Vergine* ha ancora il garbo e l'ovale dei visi cari a Bergognone.

Ma a noi basta per ora, richiamando l'attenzione su alcuni minori maestri del periodo preleonardesco, aver potuto avvicinare a diverse opere che ripeton qualcosa de l'arte delicata del capogruppo i nomi che le nuove ricerche e i confronti consigliavano di ricordare.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

ROMA — Restauro della chiesa di S. Andrea della Valle.

A spese del comm. Giove e sotto la direzione dell'architetto Rebecchini viene eseguito, ed è a buon punto, il restauro della chiesa di S. Andrea della Valle. Questa potrebbe presto essere riaperta se non vi ostassero le cattive condizioni del pavimento.

La spesa per mutare i mattoni logori in un pavimento di marmo non è grande e ad ogni modo il restauro dell'edificio la rende indispensabile. Al principe Barberini, proprietario della prima cappella a sinistra, venne suggerito opportunamente di togliere la pesante cancellata che nasconde alla vista varie sculture della bottega di Gian Lorenzo Bernini.

È questa la sola cappella chiusa da una cancellata, il che rompe l'armonia architettonica della chiesa, che è fra le più architettonicamente armoniose di Roma. Speriamo che questi voti siano presto esauditi e che Sant'Andrea della Valle, dove sono i sepolcri dei due Piccolomini, la cappella michelangiolesca degli Strozzi e gli affreschi del Domenichino, sia al più presto riaperta agli ammiratori delle chiese romane.

La Zappella

A quelli che si dilettano di studi francescani non sarà privo d'interesse conoscere che nelle vicinanze di Borgo San Donnino, v'è un oratorio " *La Zappella* ,, dedicato al poverello d'Assisi, eretto sovra il luogo ove il Santo avrebbe operato il miracolo dei pani. Il fatto è ricordato nelle cronache dei frati minori, in molte agiografie dell'Assisiate ed è riferito quasi concordemente sotto l'anno 1215. Ecco il brano di fra Bartolomeo da Pisa:

« *Locum Burgi sancti Donini, in quo Beatus F. fecit* « *miraculum de panibus. Nam cum de nocte illuc perve-* « *nisset cum pluribus fratribus, et famescerent, nec castrum* « *(quia clausum erat) intrare pro pane acquirendo poterant* « *nec in loco esset panis, oratione facta, misit ad locum* « *ubi panis reponi consueverat dicens, Porta canistrum* « *plenum panibus; quod ibi invenies, quo cum perexisset* « *Frater cui dixerat, invenit sicut beatus Fran. praedi-* « *xerat, et ipse beatus F. cum socijs ex ipso fuit plenarie* « *refocillatus et recreatus.* (1) »

Sembra adunque che esistesse innanzi la venuta di San Francesco, presso le mura di Borgo San Donnino, un convento di frati minori, benchè le carte più antiche che ne parlano non rimontino che al 1224. Sono due rogiti (2) di Giovanni Vaccari, nei quali, come confinanti di certo campo e di certa strada, sono citati i frati minori: da questo convento, mezzo secolo più tardi, doveva uscire il famoso Gherardo (3) da Borgo San Donnino, detto Gherardino nella cronaca di fra Salimbene, autore di quell'eretico *Vangelo eterno* condannato poi da Alessandro IV nel 1256.

Nei parecchi viaggi di Toscana, in Lombardia, nel frequente attraversare l'Italia per raggiungere la Francia e la Spagna, il beato Francesco più di una volta visitò questa regione, per la quale contemporaneamente passava un'altro gran servo di Dio: San Domenico. Purtroppo gli itinerarî difettano quasi sempre di chiarezza e hanno omissioni evidentissime; ma al silenzio dei cronisti ha supplito bene la fantasia dei credenti con lusso di particolari, che aggiunsero fiori novi alla leggenda magnifica. Oltre a Piacenza (4), S. Francesco avrebbe soggiornato in qualche paese del territorio: a Traro, secondo una tradizione viva nella nobile famiglia Anguissola, avrebbe reso colmo di farina, benedicendolo, un cassone vuoto — miracolo che ci suggerisce quello dei pani.

Come e in quale delle molte peregrinazioni il nostro santo sia arrivato a Borgo San Donnino, non si conosce bene: secondo il Wadding (5), S. Francesco era giunto da poco in Italia, mentre, a quanto dice Orazio Viola (6), veniva da Roma, dopo l'approvazione della regola ottenuta da Innocenzo III. Comunque sia, pare che questo viaggio nulla abbia a vedere con l'altro compiuto da S. Francesco attorno il 1220; lasciata Cremona, toccando Caneano, che il padre Flaminio da Parma crede sia Canetolo presso Fontanellato, il beato Francesco arriva a Parma, ove vuolsi predicasse al popolo su di una pietra conservata nell'oratorio dei santi Cosimo e Damiano (1). Da Parma il santo, dopo varie soste intermedie, si reca a Bologna, come, fra gli altri, conservò memoria Tommaso, Arcidiacono di Spalatro.

La « *Zappella* » è una chiesetta in rovina: l'ossatura e la facciata medioevale sono quasi scomparse sotto il

rifacimento eseguito nella prima metà del secolo XVII, e anche questo rifacimento, grossolano, è caduto a poco a poco, lasciando qua e là cumuli di macerie invase da le erbe selvagge. Le acque periodicamente allagando il piccolo recinto, hanno guasti i muri, hanno deposto strati di melma verdastra: su tutto crescono le muffe, le chiocciole passano lasciando tracce lucenti del loro cammino. Così Borgo vedrà in breve mancare il minuscolo tempio dedicato all'apostolo dell'amore, cosa certo trascurabile come opera d'arte, ma preziosa come saccello che la leggenda francescana consacrò e molte generazioni devote benedissero: umile sito, senza alcun dubbio, ma simbolo eloquente e protesta ad un tempo contro tutto un secolo di storia civile. Si sperderà così l'ultimo eco della parola santa innanzi la quale l'odiosa distinzione di Milanesi e Piacentini da una parte, di Cremonesi e Parmigiani da l'altra, tutti in guerra per il possesso di Borgo San Donnino, avrebbe dovuto cessare per sempre nella visione di

(1) *Conform.* Liber I. Fructus XI, fol. 154, col. 4. Bononiæ, apud Alex. Benatium, 1590.

(2) Affò — *Storia della città di Parma* — vol. III, pag. 107.

(3) Affò — *Memorie degli Scrittori e Letterati Parmigiani* — volume I, pag. 146 e seguenti.

(4) Campi — *Historia Ecclesiastica di Piacenza* — vol. II, pagina 126.

(5) *Annal. Min.* — Romae, ex thypis Rochi Bernabò — tomo II, pag. 224.

(6) *Cronache di San Francesco* — lib. I, cap. III, fol. 41, lettera A.

(1) Affò — *Storia della città di Parma* — vol. III, pag. 105.

una fratellevole concordia. Sarà fortuna se un cippo ricorderà fra qualche anno ai futuri il prodigio operato dal figliuolo di Bernardone e l'oratorio che i moderni iconoclasti hanno lasciato perire!

La chiesetta ha forma rettangolare, con due cappelle ai lati: la nave è coperta con capriate a vista, dalle travi così logore che minacciano di spezzarsi da un giorno a l'altro. Su le cappelle e su quel tratto che funge da abside insistono piccole vôlte: della angusta sacrestia, a sinistra, non rimangono in piedi che i muri sconnessi.

L'esterno non è certo in condizioui migliori: fenditure da ogni parte, ovunque le impronte del vandalismo e della sinecura. La torretta vi resta ancora, ma privata delle poche tegole che la difendevano dalle piogge. Sulla porta d'ingresso una lapide dice:

†
ORATORIVM S^TI FRANCISCI
OLIM DECORATVM
INSIGNI MIRACVLO PANIS
COELITVS PRÆSTITI
NVPER AVTEM RESTITVTVM
PATRIÆ ZÆLO
ET DEVOTIONIS
ERGO
MDCXXXX

I pochi quadri, i pallî di gesso che marcivano in quel luogo di desolazione, hanno finalmente trovata più dignitosa sede: la chiesa di S. Antonio Abate presso lo Stirone, con grande pietà, li ha raccolti nella sua penombra misteriosa.

ARTURO PETTORELLI.

Oeuvres des Robbia
peu connues ou inconnues

L'œuvre des Robbia a donné lieu à de nombreuses et intéressantes publications, mais en raison de la grande quantité de ces ouvrages et de leur dispersion dans des localités secondaires et éloignées, les publications sur ce sujet sont restées très incomplètes.

Je n'ai pas la sotte prétention de les compléter; j'apporte tout simplement mes observations personnelles; je ne me donne pas davantage le mérite d'avoir découvert des Robbia. On a abusé de notre temps du mot découverte. Lorsque on met au jour un ouvrage dont personne ne soupçonnait l'existence on fait vraiment une *découverte*. Au contraire, signaler une œuvre, négligée par la littérature d'art, mais bien connue depuis des siècles par les habitants du pays où elle se trouve, on ne saurait, en ce cas, comme l'ont fait plusieurs personnes se vanter, sans outrecuidance, d'avoir fait une découverte.

***

J'ai passé plusieurs saisons d'été dans la charmante, fraîche et verte contrée de l'Apennino Pistoiese, dont la cité de San Marcello est le centre.

Au cours de mes faciles excursions, j'ai noté plusieurs ouvrages des Robbia et en première ligne ceux de l'église de Gavinana. Cette ancienne forteresse est célèbre dans l'histoire de la Toscane pour l'héroique résistance qu'elle a opposé aux armes de l'Empereur Charles Quint, dont le but était la destruction de la République Florentine. Francesco Ferruccio était chargé de la défense de la place: avec une poignée de braves il combattit à outrance, mais il succomba sous le nombre et le 3 Août 1530 il mourut à la suite de ses blessures. Avec ce héros tomba la dernier rempart de la République de Florence, la plus démocratique qui fut jamais en Italie.

Gavinana possède une vieille église, plusieurs fois remaniée. Sur les parvis du chœur il y a à droite et à gauche deux panneaux polychromes en terre cuite émaillée. Ils ne sont pas évidemment à leurs places primitives; dans le transport qui en a été fait les carreaux ont été joints avec négligence par un ouvrier inexpérimenté, mais enfin il sont homogènes. Comme ils ont été négligés par les photographes de profession, j'en donne la description.

Les personnages sont un peu moins grands que nature.

L'un des panneaux représente la Crucifixion.

Dans le ciel le soleil et la lune: d'un coté de la croix Saint Grégoire le Grand, la tiare en tête, la colombe mystique sur l'épaule: derrière lui l'archange Saint Michel le glaive à la main. De l'autre coté de la croix, un évêque a genoux; derrière lui Saint Martin à cheval coupant son manteau pour le pauvre. Le second panneau montre un tabernacle d'autel à six pans mais dont trois seulement sont naturellement en vue: sur l'un des pans la Résurrection, sur les deux autres les Apôtres Pierre et Paul.

Devant le tabernacle, d'un côté Saint Antoine avec sa béquille et son fidèle compagnon: derrière le saint, Saint Jean Baptiste; sur une banderolle qui entoure son bras les mots MENTE . . . PERIT. De l'autre côté du tabernacle un saint en robe brune: d'une main il tient un livre fermé, de l'autre une chataîgne avec son enveloppe épineuse. Derrière ce personnage, un autre saint barbu, un glaive à la main: près de lui un jeune saint imberbe avec un bâton.

Les fonds des panneaux sont en bleu, les bordures, selon la coutume des Robbia, ont sur les fonds blancs des fruits et des feuilles colorées d'après le naturel; en chef des têtes d'anges ailés.

En général la sculpture est bonne, cependant le corps du Christ, modelé avec soin, est un peu trop court.

Les physionomies des personnages sont toutes empreintes d'une grande douceur.

La partie technique est excellente, réserve faite pour les carnations qui ne sont pas émaillées, mais en terre d'un brun léger, d'aspect luisant et peu agréable. Je reviendrai sur cette particularité qui s'observe dans d'autres ouvrages des Robbia.

Les émaux, surtout les bleus et les verts, sont d'une coloration forte et vibrante, les violets sont plus faibles de tons, comme il arrive assez souvent chez les Robbia. Pas de trace de rouge: l'absence de cette couleur se re-

marque dans les œuvres robbianesques. Ainsi, lorsque Luca eut à faire l'écusson de la Mercanzia pour la façade du tabernacle d'Or San Michele à Florence, il avait pour modèle le lis rouge: il ne le mit pas dans cette couleur, mais en violet vineux, certainement parce qu'il n'avait pas la formule chimique du rouge vif.

Gavinana est situé à 820 mètres au-dessus du niveau de la mer et le climat y est rude, et cependant on ne remarque dans les émaux aucune craquelure.

Les panneaux ne sont certainement ni de Luca ni d'Andrea; ils n'ont pas le noble style du premier et la grâce et la tendresse du second.

Sont-ils de Giovanni?

C'est fort possible: il y a de lui des ouvrages de la même qualité et d'autres moins bons.

Mais avec Giovanni il faut être prudent, car on sait qu'il émaillait des ouvrages d'autres sculpteurs.

Je n'ai pu receuillir à Gavinana aucun renseignement sur l'origine de ces reliefs, mais on m'a conté ce qui suit.

Jadis il y avait dans l'église non pas seulement deux panneaux mais trois; le troisième, de même dimension que les autres mais dont on ne m'a pas donné le sujet, aurait été enlevé par fraude à une époque qu'on ne m'a pas indiquée: voici comment.

Un jour arrivent à Gavinana plusieurs Messieurs se disant chargés par l'Administration de détacher ce troisième panneau et de l'emporter pour le réparer. On les laisse faire: le panneau est mis en caisse et les envoyés demandent que la caisse soit placée en dehors de l'église, car ils doivent partir le lendemain de très bonne heure. Ainsi fut fait. Seulement on n'a jamais plus entendu parler du panneau. Je ne sais ce qu'il y a vrai dans cette histoire, je la donne telle qu'on me l'a racontée.

(à suivre). GERSPACH.

Nella Pinacoteca Vaticana

Tutti i cultori di storia dell'arte, saluteranno con vivissimo compiacimento la riapparizione di alcuni dipinti che si conservavano nell'anticamera dell'appartamento papale, e in altri locali del Vaticano, e che ora, per ordine di Pio X, sono stati collocati nella Pinacoteca Vaticana.

Il più importante di tali dipinti, è la meravigliosa tavola di Paris Bordone, rappresentante *S. Giorgio che uccide il Drago.* L'opera era già nota per le riproduzioni pubblicate dal Venturi *(Tesori d'arte inediti di Roma,* Roma, Anderson, 1896) e dal Lafenestre e Richtemberger *(La peinture en Europe. Rome: Le Vatican et les eglises,* Paris, 1903) ed appare veramente una delle cose più squisite che siano uscite dal pennello del pittore trevigiano, al quale la rivendicò il Morelli.

Vicino al quadro di Paris Bordone, che nella terza sala ha occupato il luogo della *Maddalena* del Guercino, è stata collocata una piccola *Madonna col Putto,* attribuita erroneamente a Melozzo da Forlì. Questo dipinto, fin qui sconosciuto, rivela evidenti i caratteri della scuola del Pintoricchio e nella sua intonazione chiara e nella delicatezza della espressione, è un lavoretto degno di essere collocato in una luce migliore.

Un altro quadro, del quale non si aveva nessuna notizia, ha trovato posto nella prima sala, a sinistra della porta che conduce alla stanza della *Trasfigurazione* di Raffaello, e precisamente dietro a quel San Giacomo della Marca, il quale continua ad usurpare il nome di Carlo Crivelli, mentre è evidentemente una copia. E' su tavola e rappresenta la *Madonna col Bambino,* atteggiata di gentile malinconia. I colori sono chiari e opachi nelle vesti, alquanto gessosi nelle carni. Le forme sono quelle di Lorenzo di Credi, nella sua prima maniera, e, per quanto il dipinto apparisca debole, non è improbabile che sia uscito dalle mani del maestro. Ma l'altezza a cui esso è stato collocato, e i gravissimi guasti che ha sofferti non permettono di spingere più oltre l'esame della graziosa pittura.

Chiudiamo queste note brevi e frettolose, esprimendo l'augurio e la speranza di veder presto nella Pinacoteca anche gli altri quadri che adornano l'anticamera dell'appartamento papale, fra i quali sono sovra tutti preziosi il ritratto di fanciullo, opera firmata di Bernardino de' Conti, e il mirabile *S. Bernardo* di Sebastiano del Piombo.

ARDUINO COLASANTI.

Le scolture di casa Martelli.

I giornali hanno sparsa la notizia, che correva per le bocche di tutti a Firenze, della vendita fatta dalla famiglia Martelli delle preziosissime scolture Donatelliane al miliardario americano Pierpont Morgan, per un prezzo superiore ai due milioni. D'altra parte il Governo dichiara, che quei capolavori essendo annoverati nel catalogo *degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte,* non possono venir esportati. I signori Martelli sono dunque avvertiti: sino al 27 giugno di questo anno bisogna che si tengano le opere magnifiche di Donatello, ed a loro che le serbarono per tanti secoli come il più glorioso ornamento della propria casa, la breve mora non riuscirà troppo dolorosa; passato quel giorno, saranno padroni di mandarli nella fortunata patria dei miliardi.

E, come i Martelli, così tutti coloro che ancora posseggono in Italia qualche cimelio, avranno ampia facoltà di tramutarlo in oro sonante e il Governo, liberato finalmente persino della parvenza di una tutela, assisterà impassibile e tranquillamente rassegnato all'esodo di ogni più prezioso tesoro. Poichè sarebbe infantile il cullarsi nella dolce illusione che esso possa mai usare il diritto di prelazione e lottare sul mercato colle offerte di coloro i quali non lesinano le centinaia di migliaia di lire e persino i milioni nell'acquisto delle cose belle. E' vero che noi ignoriamo ancora cosa agiti nella sua mente il supremo moderatore delle cose della Minerva, a proposito della conservazione del nostro patrimonio artistico, ma non ci si taccerà di soverchio scetticismo se confesseremo che nutriamo poca fiducia ne esca qualcosa di veramente utile, di veramente efficace. Se non si può impedire indefinitamente ai proprietari di *oggetti di sommo pregio artistico*

e storico di alienarli, per trattenerli in paese non rimane allo Stato che un solo mezzo, quello cioè di comperarli prima ancora che essi sieno messi sul mercato o che altri, più ricco di lui, abbia fatto ai detentori offerte troppo allettanti. Ma dove si troveranno i fondi necessari a tali acquisti, se in due anni dacchè fu promulgata una legge la quale prescriveva tassativamente la iscrizione *nella parte ordinaria del bilancio della P. I. delle somme necessarie per l'acquisto eventuale degli oggetti di sommo pregio,* non si è messo in serbo un centesimo per tale scopo! E, mentre i Signori Deputati « a tutt'altre faccende affaccendati », non si preoccupano nè punto, nè poco, di questi miseri dettagli, noi li vedremo protestare indignati contro l'incuria del Governo al primo annuncio di una vendita come quella della casa Martelli, che vogliamo supporre sospesa pel momento. *g. c.*

Corrieri Artistici

PERUGIA — Una raccolta di affreschi del secolo XIV.

Per tutto merito della locale *Società degli amici dell'arte* — della quale fanno parte artisti, studiosi, signore, frati, preti, massoni, liberali, socialisti, atei e credenti — si provvede finalmente con qualche buon esito alla tutela del nostro patrimonio artistico.

Devesi alle indagini di taluni di questi soci per le antiche viuzze della città, la scoperta di parecchie pitture del secolo XIV, dipinte sopra le mura di un'antica chiesa, detta di Santa Elisabetta. Queste pitture furono distaccate e si scoprirono altri affreschi sottoposti ad esse; ed è merito altissimo dell'attuale sindaco conte Valentini e dei suoi colleghi della Giunta se questi affreschi, in numero di 27, furono distaccati, e se oggi si conservano nella Pinacoteca municipale, nella quale si sta preparando una sala apposita.

Non è qui il caso di illustrare dettagliatamente tali pitture e sarà sufficiente dire che tra esse vi sono tre pitture del secolo XIV con data; e che tra quelle del secolo antecedente v'è un pezzo raffigurante la conciliazione di due soldati davanti a S. Francesco e che presenta caratteri tali di pittura popolare primitiva, da far risalire tale dipinto ai primi del secolo XIII.

Poche pinacoteche possono vantare tanto numero di pitture di quel secolo con caratteri tanto proprii da doversi ritenere opere di artisti locali, e la nostra viene con tali affreschi arricchita d'una splendida collezione di pitture certe dei primi secoli dell'arte italiana.

E il conte Valentini ed i suoi colleghi proseguano tant'opera lodevole ed avranno ben meritato dai concittadini.

SANTA MARIA DEL PIANO (Sassoferrato) — La scoperta di un affresco.

Il signor Anselmo Gabbianelli ha scoperto nella chiesa di Santa Maria del Piano (Sassoferrato) una pittura di grandi proporzioni che rappresenta la Vergine col Bambino.

Qualcuno afferma, sull'antichità del dipinto, che sia di mano dello stesso Giotto.

Bibliografia

= *Burlington Magazine,* Maggio, **Edward Hutton** intitola: *il padre della pittura Perugina,* un articolo su Benedetto Bonfigli, in cui ricerca dapprima i probabili maestri di questo artista o almeno, poichè si ignora presso chi imparò la pittura, quelli dei quali subì l'influenza, come frate Angelico, Benozzo Gozzoli e fors'anco fra Filippo. Passa quindi in rassegna le opere di lui, per la maggior parte a Perugia, e compie così uno studio, che certo non aggiunge nulla di nuovo a quanto già sapevamo, ma rende abbastanza bene la figura del mistico pittore. — **Lewis Einstein** pubblica e illustra *un ritratto sin qui ignorato di Lorenzo de Medici.* E' questo un disegno della collezione Vallardi al Louvre che rende le fattezze di un giovanetto, onde l'A., non ritrovandovi le caratteristiche dell'arte fiorentina ma piuttosto quelle dell'arte veneta, suppone che tale opera sia dovuta a qualche artista non toscano che abbia effigiato Lorenzo quando questi nella sua gioventù visitò le corti dell'Italia del Nord. Per stabilire la rassomiglianza, l'Einstein confronta il ritratto colle medaglie che ci pervennero di questo personaggio che si volle anche riconoscere in molte pitture del tempo senza molta attendibilità. — *Il Burlington Magazine* loda l'iniziativa, già nota a noi direttamente, di una Società sorta di recente in Inghilterra, la quale si intitola al Vasari e ha per oggetto la riproduzione dei migliori fra i disegni degli artisti della Rinascenza. Il programma di quest'anno include parecchie opere del Pisanello, dell'Holbein, di Leonardo e di altri.

= Nelle *Blätter fur Gemäldekunde,* che il dottor **Theodor von Frimmel** pubblica a Vienna, troviamo una bella riproduzione di un ritratto femminile, appartenente al signor F. Ritters von Stefanelli a Heitzing, dovuto al pennello di un artista bolognese del sec. XVIII, Ubaldo Gandolfi. E' questo un pittore quasi ignoto all'estero e non molto conosciuto in patria (Corrado Ricci ne fa menzione nella sua *Guida di Bologna),* nato nel 1728 e morto nel 1781. Il dipinto qua illustrato rappresenta una bella figura di donna ed è notevole per la luminosità del colore e per la larghezza del pennellare. Ora gli artisti del sec. XVIII non sono più in auge (parlo dei Bolognesi, poichè i Veneti, come il Guardi e il Longhi, sono sempre apprezzatissimi e forse come non lo furono mai), eppure molti di questi meriterebbero di essere tratti dall'oblio immeritato.

= **Emil Jacobsen,** nel fascicolo II dell'*Arte* del 1905, pubblica un articolo sui *seguaci del Francia e del Costa in Bologna.* Vi si parla di Timoteo Viti, del Boateri, di Giacomo e Giulio Francia, del Ramenghi, di Innocenzo da Imola, di Girolamo da Cotignola, del Tamàrocci, del Chiodarolo, degli Aspertini. Ma l'autore mostra di non conoscere l'articolo su la *scuola del Francia* pubblicato, con numerosi documenti, nella nostra *Rassegna* del settembre 1901 chè, in tal caso, avrebbe rilevato che di Guido Aspertini v'è un curioso documento del 1490, che ci dà qualche notizia su un'opera sua, e che Guido ebbe un figlio, Gio. Antonio, che fu pure pittore; in appendice allo stesso articolo avrebbe trovati numerosi documenti su gli Aspertini, su Giacomo Francia, sui Ramenghi e la descrizione delle interessanti ma poco note composizioni pastorali di Innocenzo da Imola nella *Palazzina della Viola,* della quale appunto ora si sta provvedendo al restauro, che varrà a mettere in luce, è a sperarlo, altri affreschi non meno notevoli. Col quadro del Boateri della Galleria Pitti ricordato dal Jacobsen, va ricordato l'altro della Pinacoteca di Modena, molto vicino all'arte del Francia, riprodotto nello stesso fascicolo della *Rassegna.*

= Gli studiosi d'arte sono intervenuti con una agitazione veramente benefica e pratica perchè alla città di Varallo sia conservato il *chiostro di S. Maria delle Grazie* minacciato di distruzione.

La parte più efficace della propaganda per la sua conservazione a decoro dell'arte è data dal *numero unico* illustrato edito a Novara con scritti di **Ercole Bonardi, R. A. Ottino, G. A. Piovano** e d'altri.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Roma. — Una questione risolta.

E' comunemente creduto che Michelangelo abbia lavorato per otto anni al grande affresco *Il giudizio finale* nella Cappella Sistina.

Il signor Leone Dorez, su registri di conti del Papa Paolo III, acquistati in Italia or non è molto, ha potuto rettificare questa leggenda. Dai registri accennati risulta che Michelangelo si è messo all'opera fra il 10 aprile e il 18 maggio 1536, permettendo a Paolo III di visitare la Sistina il 4 febbraio 1537.

E poichè è noto e accertato che l'affresco fu terminato il 18 novembre 1541, il grande artista ha impiegato a compiere l'opera meravigliosa soltanto cinque anni e mezzo.

Roma. — Acquisti del Governo dalla Galleria Santini.

Il Ministero della P. I. ha acquistato alcuni quadri della galleria Santini a Ferrara. I quadri sono 5 e cioè: *San Giacomo della Marca Ferrarese,* di Cosimo Tura; *Crocifissione* di Giovanni Benvenuti, detto l'Ortolano; *Vergine col bambino* del Coltellini; *San Michele Arcangelo* del De Roberti; *Vergine col bambino* di maestro ignoto.

I cinque quadri sono stati acquistati per L. 59.000 e depositati provvisoriamente nella Galleria Borghese.

Ci rallegriamo di cuore colla Direzione Generale delle Belle Arti per questi preziosi acquisti, che arricchiranno le nostre Gallerie di opere importanti.

Firenze. — Frammenti artistici conservati.

Gli ultimi fabbricati del vecchio centro fiorentino sono caduti anch'essi sotto il piccone demolitore. Furono tuttavia conservati, perchè prendano posto nella raccolta annessa al Museo di San Marco, molti frammenti artistici di grande interesse. Sono fra quelli i resti della Loggia dei Pilli, parecchi capitelli e affreschi murali.

Lucca. — Una Società per la difesa dei monumenti.

Per la difesa dei monumenti lucchesi, si è costituita una società che promette di essere attivissima.

A cura del segretario Bongi, la società ha pubblicato in un opuscolo (tip. Baroni, Lucca) le proteste dei cittadini e degli amanti dell'arte e della storia, contro i guasti che si erano minacciati — e ora sembrano scongiurati — contro le storiche mura.

Ravenna. — Frammenti bizantini.

Nella chiesa di S. Vittore si eseguivano scavi durante i quali vennero rinvenuti, in grande quantità, frammenti di vetri dell'età bizantina. Questi frammenti costituiscono un ricco materiale di studii artistici e storici, alcuni essendo anche decorati e istoriati con figure del maggior interesse.

I vetri dipinti e dorati con acclamazioni di augurio ad illustri personaggi e con immagini sacre, fino dai primi secoli furono largamente in uso nelle abitudini delle comunità cristiane; ma oggi sono diventati assai rari. E assai più rari sono i vetri ornati e figurati che possono attribuirsi all'arte bizantina, onde fino da ora si ha motivo di ritenere che l'importanza del prezioso ripostiglio scoperto in S. Vitale sia grandissima, e che lo studio dei singoli pezzi sarà dei più interessanti. Le ricerche intorno all'arte bizantina hanno ricevuto un nuovo e fecondo impulso negli ultimi anni; i più ardui problemi relativi alle origini, allo svolgimento, agli elementi e alle influenze di quell'arte sono oggi in discussione; quindi nessuno può prevedere quali sorprese possa riserbare l'esame di un complesso di documenti artistici come quello tornato in luce nella solenne chiesa di S. Vitale in Ravenna.

Napoli. — Affreschi ripristinati.

L'artista Agostino Conte ha felicemente condotto a termine il ripristino degli affreschi del Lanfranco e del Domenichino, nella cupola del Tesoro di S. Gennaro nel Duomo di Napoli. Il lavoro è stato arduo, ma il Conte, con pazienza e competenza grandissime, ha ridonato a quelle pregevoli opere d'arte l'antica freschezza.

Verona. — Restauri provvidenziali.

Nella chiesa di S. Fermo Maggiore, una fra le più belle che vanti la città di Verona, nota per il suo tetto splendidamente lavorato in legno a carena di nave, sono in corso i restauri ordinati dal Comune.

Da qualche anno si erano manifestati nelle muraglie ad est dell'edificio dei crepacci, estendentisi anche alle volte, e che a mano a mano si andarono allargando in modo impressionante.

Il Comune ha già stanziata una somma per far fronte ai primi urgenti lavori, ma è certo che occorrerà una spesa maggiore, sia per il restauro delle muraglie e delle volte in modo tale da assicurare la stabilità dell'edificio, sia per il restauro del campanile e dell'esterno della chiesa, che si trovano in condizioni cattivissime.

Figline. — Furto di un Della Robbia.

Con grande audacia i ladri sono entrati nella Cappella del Ponte agli Strolli, frazione di questo Comune, ed hanno asportato un alto rilievo del Dalla Robbia.

L'alto rilievo, che stava sull'altare maggiore della cappella di patronato della famiglia Menchi, era un lavoro conservatissimo. Probabilmente era di Andrea, quantunque taluno lo abbia attribuito a Luca. Le figure erano quasi grandi al vero.

La Madonna col Bambino stava in mezzo a due santi, circondata da una corona di angeli.

Si calcola valesse dalle 30 alle 40 mila lire.

Un frammento della tavola robbiana venne ritrovato più tardi nella località detta di Sant'Andrea.

Londra. — La vendita di una ricca collezione italiana.

Venne messa in vendita la ricchissima collezione di quadri, bronzi, marmi, terrecotte, formata in Italia dal signor Edward Cheney di Bagder Hall, prima che le recenti leggi restrittive fossero formulate a prevenire l'emigrazione oltre le Alpi di tesori artistici venduti dalle famiglie patrizie e dalle chiese agli stranieri. Tutte le opere oppartengono ai secoli XIV e XV.

Fra i pregevoli lavori, che formano la collezione Cheney, sono particolarmente notevoli: il busto di terra cotta di Lucrezia Tornabuoni, supposta opera di Donatello, proveniente dal portico della villa medicea di Carreggi presso Firenze; i battenti di bronzo dei palazzi veneziani Corner, Mocenigo, Grimani; un paio di statuette provenienti dal tabernacolo dell'altare della chiesa dei Frari a Venezia; il trono che era situato nella sala degli ambasciatori nel palazzo ducale di Venezia; un superbo servizio di quattro candelabri di bronzo provenienti dal palazzo Ercolani in Bologna; un bracciale del palazzo vecchio di Firenze; una forma da cialde in ferro, disegnata dallo Scamozzi per la cucina del palazzo ducale di Venezia; una statuetta di bronzo di San Sebastiano, proveniente dal palazzo Zampieri in Bologna; il busto in terra cotta dell'imperatore Vitellio, già appartenente alla collezione Grimani di Venezia; una mensola del palazzo Gonzaga di Mantova e due medaglioni in basso rilievo di Luca della Robbia (?), provenienti dalla Certosa di Val d'Elsa (Firenze).

La vendita si è svolta con grande animazione dinanzi ad un pubblico sceltissimo di artisti e amatori d'arte.

Ecco alcune delle più importante cifre:

Il trono dei dogi, rimosso dalla sala degli ambasciatori del palazzo ducale di Venezia al tempo del doge Mocenigo, ed adibito per lunghi anni ad uso di confessionale nella chiesa del Redentore in quella città, fu acquistato dal signor Partridfe per 26,250 lire. Un gruppo rappresentante Cerbero e Plutone fu venduto per 22,575 lire; il medaglione in gesso rappresentante Milone di Crotone fu venduto per 14,000 lire a Durlacher; un battente veneziano di bronzo, rappresentante Nettuno, fu venduto ad un noto amatore per 3,281 lire; la statuetta rappresentante S. Sebastiano e attribuita ad Alessandro Vittoria, fu acquistata da Rotschild per 10,400 lire; due busti in turchese montati in bronzo dorato furono acquistati per 5,350 lire; quattro candelabri appartenenti al palazzo Hercolani di Bologna, furono comprati per 6,250 lire. Notevoli prezzi furono anche raggiunti da altri oggetti. Il busto in terracotta rappresentante Lucrezia Tornabuoni, attribuito al Donatello, fu riconosciuto apocrifo e di fattura moderna, ma tuttavia raggiunse il prezzo di 1,352 lire.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°
di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO = Via Dante, 7

Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

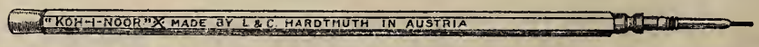
Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno V - N. 7 Milano: Luglio 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GOFFREDO GRILLI: Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma *(con quattro incisioni)*. — B. BERENSON: Tesori artistici in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto. — La relazione sui monumenti veneti. — AMBROGIO ANNONI: Per la Milano Artistica. - Antica arte e nuova e la Casa Missaglia. - Amore e cultura d'arte milanese. - La Chiesa e il Convento di S. Maria Incoronata. - Il Refettorio del Convento di S. Maria della Pace *(con due incisioni) (continua)*. — R. H. HOBART CUST: Alcuni disegni del Sodoma *(con sette incisioni)*. — Corrieri Artistici. — Varietà - R. M. V.: Una pala in legno, del XV secolo, a Pressana (Cologna Veneta) *(con una incisione)*. - DIEGO SANT'AMBROGIO: Recenti rinvenimenti a Lambrate. - MARIO MARIANI: Mostra d'arte antica abruzzese. Le ceramiche di Castelli. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Milano. — Museo Artistico Poldi-Pezzoli.

È uscita una recente edizione del breve *Catalogo* (1905, tipografia Crespi, Milano) della quale l'attivo segretario del Museo stesso, ragionier Marino Viganò, ha curato la stampa. Alcuni cenni storici e la riproduzione del noto ritratto muliebre già attribuito a Pier della Francesca e recentemente ad Antonio Pollajolo precedono il catalogo che è chiaro, sintetico, esatto. Auguriamoci che la solerte commissione del Museo trovi modo di pubblicare, con qualche sollecitudine, un catalogo più ampio, descrittivo e illustrativo, debitamente illustrato. Ad estendere nel pubblico l'interesse dell'arte antica convien guidarlo e incoraggiarlo a osservare attentamente e lungamente le nostre maggiori collezioni pubbliche.

Roma. — Importanti scoperte archeologiche nel Lazio.

A Roma, costruendosi una chiesa, lungo il nuovo corso di porta Pinciana, si incontrarono resti di celle sepolcrali, spettanti alla vasta necropoli che si estendeva fra le attuali vie Pinciana e Salaria. Alcune di tali camere conservavano i resti delle volte, ed in tutte si trovarono oggetti fittili di corredo funebre, specialmente lucerne, delle quali si raccolsero più di cinquanta.

In località denominata Solluna o Sorluna, circa quattro chilometri fuori di Velletri, nel punto in cui l'Appia antica è attraversata dalla via che conduce a Conca ed a Nettuno, in occasione di lavori agricoli per piantagione di vigna, si scoprirono oggetti votivi fittili, rappresentanti parti del corpo umano, di varie grandezze ed animali domestici. Trattasi di un vero deposito votivo di un santuario, che dovè sorgere in quel sito, e che richiamò in altri tempi l'attenzione dei dotti e degli eruditi, i quali da memorie antiche e dal nome odierno ritennero che quivi avesse avuto sede un tempio dedicato al sole ed alla luna.

Roma. — La testa di una statua romana.

Eseguendosi degli scavi presso l'antico acquedotto romano in Cingoli e precisamente nel campo detto della Fiera, si scoprì una testa marmorea di statua femminile di proporzioni maggiori del vero, e ben conservata. Lo stile della scoltura, e specialmente la moda della acconciatura dei capelli inanellati sulla fronte, la fecero attribuire al periodo tra la fine del primo e la prima metà del secondo secolo dell'impero.

Probabilmente appartenne ad una statua colossale di qualche imperatrice, eretta nel tempo in cui Cingoli fu centro di tale importanza da meritare le cure della casa imperiale. Si sa infatti da una iscrizione rinvenuta a poca distanza dell'abitato, che l'imperatore Adriano restaurò a sue spese l'acquedotto cingolano, ossia quell'acquedotto medesimo presso i cui avanzi si è ora rinvenuta la testa marmorea di statua femminile.

Roma. — Un dono del Re al Museo Nazionale.

Il Re ha regalato al Museo nazionale di Roma alcuni oggetti antichi rinvenuti a Castel Porziano. Notevoli un torso arcaico in marmo che si ritiene una riproduzione ottima di una delle Korai dell'Acropoli di Atene, una testa Menistica rappresentante forse Afrodite, molti frammenti di una grande iscrizione coi nomi di Augusto e Agrippina, bolli di mattoni, urne cinerarie e frammenti di intonaco.

Venezia. — Gli inglesi per S. Marco.

La Società artistica per la protezione dei monumenti pubblica nel *Times* un pro-memoria che deve esser firmato da artisti e uomini pubblici inglesi ed inviato al ministro dei lavori pubblici in Italia. Il pro-memoria dice:

« Noi sottoscritti, considerando l'inestimabile valore della chiesa di S. Marco a Venezia, come monumento storico di grande bellezza, ci permettiamo far osservare a V. E. che è di vitale importanza trasmetterlo intatto alla posterità, astraendo dai lavori necessarî alla sua conservazione. Siamo sicuri che tali lavori, come il consolidamento delle fondamenta e in generale i restauri, saranno condotti in modo inappuntabile dall'architetto che li dirige, ma ci permettiamo d'osservare che la sostituzione dei vecchi intarsi con riproduzioni moderne, ed il trasporto dei mosaici nelle tribune o sui piloni della cupola centrale e in modo particolare il livellamento del vecchio pavimento della chiesa, non possono in alcuna maniera contribuire alla sicurezza dell'edificio, mentre distruggerebbero quello che per molti secoli è stato il suo aspetto caratteristico. Nessuna riproduzione moderna, per quanto esatta, può avere il valore dell'opera originale. Nel caso di S. Marco, l'ammirazione affettuosa delle persone colte è concentrata sulle pietre e sui marmi come sono ora, e come sono sempre stati; lo smuoverli e il sostituirli sarebbe infliggere un'irreparabile ingiuria al valore storico di S. Marco e distruggere l'infinita attrattiva che esso possiede, per tutti coloro che amano le memorie del passato.

« Ci rivolgiamo quindi all'Eccellenza Vostra, perchè abbia a fare in modo che si abbandoni il progetto di rimuovere gli intarsi e il pavimento, e che si abbiano a limitare i lavori intrapresi a quelli puramente necessari per la stabilità permanente dell'edificio ».

Abbiam riportato — per la oggettività che informa anche questa parte del nostro periodico — questo curioso documento. Ma crediamo inutile aggiungere che siam persuasi che, anche senza l'intervento degli uomini pubblici inglesi nelle cose nostre, si sapran restaurare egregiamente anche i monumenti veneziani in pericolo, senza oltrepassare i limiti richiesti dal rispetto per l'antico e tenendo tutto il conto delle esigenze della stabilità e della sicurezza avvenire dei monumenti.

Venezia. — Quattro quadri del Guardi venduti a un francese?

Corre insistente la voce che si sarebbe conchiusa la vendita, per L. 80.000, di quattro bellissime vedute del « Guardi » e che l'acquirente, un signore francese, avrebbe dall'ufficio governativo di esportazione ottenuta, senza ostacoli, la licenza di mandare i detti capolavori all'Estero. Noi che sappiamo che lo zelo e l'oculatezza degli uffici d'esportazione devon spesso infrangersi contro le frodi alla legge e i contrabbandi crediamo invece — fino a prova contraria — che, se pur si trattava di quadri autentici e notevoli, i quadri sian stati esportati per altra via che non la lecita.

Venezia. — Misure di precauzione.

Per misura di precauzione, mentre si compiono ai Frari i lavori statici, vennero portati alla vicina e dipendente chiesa di San Tomà i preziosi dipinti di Gian Bellini, Tiziano, Vivarini, Tiepolo.

Il trasporto era già convenuto e predisposto, sopra un piano già designato, prima che dall'Accademia partissero le note accuse, che fecero sospendere i lavori dei Frari e che si chiarirono senza fondamento.

Esse si risolvettero anzi in un vera vittoria dell'Ufficio contro gli appunti mossi, come risulterà dalle relazioni che si stanno stendendo.

Napoli. — Un dono al Museo Nazionale.

Il console generale inglese a Napoli venne incaricato dal ricchissimo lord Rosebery di offrire in dono al Museo Nazionale un grande quadro ad olio chiuso in una ricchissima cornice in oro, ornata agli angoli da gigli di oro.

Il quadro misura quattro metri di altezza per tre di larghezza; e rappresenta Ferdinando IV a cavallo, in manto regale. Un putto sostiene il manto ed un altro tiene per le briglie il cavallo, mentre altre figure allegoriche si librano in aria. Il quadro interessantissimo non si era potuto acquistare, alcuni anni or sono, dal Museo, per il suo prezzo elevato.

Napoli. — La cinta murale greca.

Nei lavori di demolizione che si stanno eseguendo in via Egiziaca a Forcella per aprire la nuova strada che dal rettifilo dovrà prolungarsi fino alla piazza Vicaria, si rinvennero due tratti di cinta murale greca; uno di fronte al rettifilo, all'angolo di via Chiavettieri; l'altro a cento metri di distanza, presso l'angolo di via Annunziata. Entrambi sono sulla stessa linea. L'ispettore del Museo, prof. Dall'Orso, in uno dei suoi soliti giri ai lavori del risanamento, riconobbe in quegli antichi ruderi, sia per la loro ubicazione, che pel loro speciale carattere di costruzione, la cinta murale della Napoli greca rinvenuta, come è noto, circa la metà del quinto secolo.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Luglio 1905 N. 7

Le pitture a graffito e chiaroscuro

di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma

All'odierno visitatore di Roma non è dato pur troppo di dilettarsi nella vista di una delle interessanti curiosità artistiche che, nel secolo XVI, essa, già ricca di tanti tesori d'arte, poteva offrire ai suoi ammiratori. Intendo parlare degli affreschi e dei graffiti a chiaroscuro che decoravano molte facciate di case e palazzi, ravvivandone le linee architettoniche con grottesche o con graziosi motivi ornamentali ricorrenti nei fregi, nei pilastri, nelle lunette, negli archivolti e nei parapetti delle finestre come sottili meandri e delicati ricami; oppure con figure e composizioni di soggetto storico che riempivano i vani della facciata, fra una finestra e l'altra. Spesso le tre arti sorelle concorrevano a gara a questo sontuoso adornamento e avvolgevano in una festa di colori e in una dolce armonia di linee e di rilievi non soltanto i palazzi, ma altresì le più modeste case.

La nuova tecnica, detta *graffito,* venuta in uso in mezzo a tale fioritura di elementi decorativi nei quali si sbizzarriva la ferace fantasia degli artisti, fu adottata principalmente per la decorazione delle facciate essendo un po' più resistente, che non sia la pittura a fresco, all'azione deleteria delle intemperie, ma non così inalterabile da poter sfidare il logorìo lento ma esiziale dei secoli. Perciò quasi tutte queste case, che dovevano dare alla città un aspetto gaio e pittoresco, temperando alquanto la severità delle sue monumentali costruzioni, non serbano oggi che poche e pallide tracce dell'antico splendore, mentre le altre (e sono le più) sono state barbaramente raschiate e imbiancate, oppure distrutte *ab imis* per le esigenze dei nuovi piani regolatori. E così sono andate perdute tante opere che, pur non avendo l'importanza di capolavori, presentavano tuttavia un certo interesse come documenti caratteristici dell'arte decorativa del secolo XVI; ed avevano anche un valore artistico non indifferente, perchè erano dovute, per la massima parte, a valenti pittori che, usciti dalla scuola di Raffaello, attingevano ammaestramenti ed esempii alle Logge Vaticane come a fonte perenne di copiose inspirazioni.

Il Vasari ricorda varii artisti che eseguirono affreschi e graffiti sulle facciate delle case e fa i nomi di Baldassarre Peruzzi, Pellegrino da Modena, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, Giulio Romano ed altri scolari e seguaci di Raffaello, ma pone in prima linea Polidoro da Caravaggio e il suo fedele amico e collaboratore Maturino fiorentino, i due artisti che tennero indiscutibilmente il primato nelle decorazioni a graffito.

Polidoro Caldara, detto da Caravaggio dal nome della sua patria nel territorio di Bergamo (1), nacque sulla fine del XV secolo, non si sa bene in quale anno, poichè, secondo i discordi giudizii degli scrittori, la data della sua nascita varia fra il 1490 e il 1499. Giunto a Roma nel tempo in cui Raffaello lavorava alle Logge del Vaticano, s'impiegò come semplice manuale in quei lavori finchè l'ingegno e la naturale inclinazione alle arti belle non lo indussero a studiare il disegno e la pittura ed a dedicarsi specialmente a quel genere di ornamenti a graffito nei quali divenne poi eccellente.

Di Maturino, fiorentino, si hanno ancora più scarse notizie. Egli, nella storia dell'arte, non ha nemmeno una personalità propria, un'individualità distinta e ben delineata, ma la sua produzione artistica e la sua figura si immedesimano a tal segno con l'arte e con la persona di Polidoro, che, come non si distingue più il lavoro dell'uno da quello dell'altro, così sembra superfluo parlare di Maturino quando si narra la vita di Polidoro. Il quale però dovette essere di gran lunga più valente e famoso del suo compagno di lavoro, tanto da offuscarne facilmente la fama. Polidoro fu l'astro maggiore, Maturino il satellite. Anche di questi si ignora l'anno di nascita: si dice soltanto che egli facesse parte di quella schiera di giovani valenti che lavorarono con Raffaello alle Logge Vaticane e che quivi stringesse amicizia con Polidoro. Sembra poi che morisse di peste a Roma nel 1528 circa. Ciò che possiamo con sicurezza asserire si è che tanto Polidoro quanto Maturino fiorivano intorno al 1525 (2).

Ma oltre che ai graffiti i nostri artisti dedicarono i loro studi ai monocromati a chiaroscuro, i quali non esigevano quella pratica del colore che ad ambedue faceva difetto, mentre erano entrambi largamente dotati di tutte le qualità che formano l'eccellente disegnatore: perfetta conoscenza della modellatura e del chiaroscuro, varietà ed armonia nelle composizioni.

Il Vasari accenna a questa collaborazione dovuta alla comunanza di aspirazioni e di attitudini dei due artisti; ma sebbene egli insista tanto sulla uniformità d'intenti e di maniera che, secondo lui, rendeva impossibile distinguere nelle opere loro il lavoro dell'uno da quello dell'altro, pur tuttavia crediamo che un diligente studio rivolto a questo scopo potrebbe avere il compenso di un soddisfacente risultato. Nondimeno vien fatto di dubitare se tali ricerche arrecherebbero poi una qualche utilità pratica agli studii della storia dell'arte, perchè disgraziatamente, di tutti i graffiti e chiaroscuri eseguiti da Maturino e Polidoro sulle facciate delle case, non

(1) F. M. Tassi, *Vita de' pittori, scultori ed architetti Bergamaschi,* Bergamo, 1793.

(2) Di Polidoro abbiamo una lettera diretta al Magnifico Messer Giovanni Antonio Milesi, in data del 7 ottobre 1528. Vedi *Il Buonarroti,* periodico, Volume II, gennaio 1867.

restano oggi che pochi e miseri avanzi, che vanno ogni giorno sempre più scomparendo, corrosi dalla polvere, dall'umidità, dal ghiaccio e sopra tutto da quella solita incuria che è la più feroce nemica delle opere d'arte.

Sarebbe invece, senza alcun dubbio, del massimo interesse ricostruire storicamente l'opera molteplice dei due amici, rintracciando quali furono le case da loro decorate e quali le composizioni da essi eseguite. Tale studio, che forse potremo un giorno condurre a compimento, non può esser fatto se non a condizione di esaminare tutto quanto il materiale, costituito da stampe, disegni e bozzetti, che si trovano sparsi qua e là nelle

Polidoro e Maturino - Particolare della facciata dell'antico palazzo Milesi in Roma, via della Maschera d'Oro.

varie collezioni. Le notizie che si possono raccogliere invece sono ben poche e molto vaghe. In un libro di Gaspare Celio (1), pittore romano, e in un manoscritto di Giulio Mancini (2), che scrisse un trattato inedito sulle pitture di Roma e fu medico del papa Urbano VIII, abbiamo trovato cataloghi delle pitture e dei graffiti esistenti sulle facciate delle case, ma sì l'uno che l'altro aggiungono ben poco alle notizie che dà il Vasari in un elenco in cui, molto sommariamente, descrive le pitture eseguite dai nostri artisti: tuttavia può essere interessante consultarli per aver ragguagli su altre pitture oggi scomparse, ricoperte dal bianco o demolite.

Nel periodico *Il Buonarroti* (3) è inserito un articolo nel quale sono riportati i due scritti del Mancini e del Celio in quella loro parte che si riferisce alle pitture e ai graffiti sopra le facciate delle case. Segue poi un'accurata descrizione di varie case un tempo ornate di pitture ed oggi barbaramente distrutte o imbiancate: e questa descrizione è tutta un grido di dolore e di indignazione contro la barbarie dei tempi nuovi, contro l'eccidio bestiale a colpi di piccone, contro il pennello incosciente dell'imbianchino. Così si scriveva nel 1867, ma il danno e la vergogna duravano già da molto tempo e, quel ch'è peggio, durano tuttora.

Enrico Maccari (1) pubblicò una raccolta di tavole incise in rame contenenti le riproduzioni di alcuni graffiti eseguiti a Roma, ma di quasi tutti manca l'attribuzione, e alle tavole non vanno unite che poche righe di testo sprovviste di qualunque osservazione critica e appena sufficienti a darci un'idea di tal genere di decorazioni. L'esempio del Maccari venne seguito dal Morandi (2), che su questo stesso argomento pubblicò un'opera con varie tavole alle quali è unito un breve commento.

Un'altra opera che dà un brevissimo cenno di queste pitture murali è quella pubblicata dal Le Tarouilly (3) il quale, considerando e studiando gli edifizi di Roma moderna dal punto di vista architettonico, non poteva destinare al nostro argomento se non poche parole d'indole generale.

Tale scarsità di notizie che oggi deploriamo è, in parte, compensata dall'esistenza di varie stampe intagliate da Cherubino Alberti, Giulio Bonasone, G. B. Cavalieri, Giovanni Saenredam, tutti vissuti nel XVI secolo. Alle stampe suddette si aggiunsero poi quelle di Stefano Della Bella, di G. B. Galestruzzi e di Pietro Santi Bartoli, incisori del XVII secolo, i quali rivolsero anch'essi la loro attenzione alle pitture di Maturino e Polidoro.

Di queste stampe, che costituiscono un materiale prezioso per il nostro studio, il Gabinetto della R. Galleria degli Uffizi non ne possiede che pochissime; ma due di esse sono particolarmente interessanti perchè riproducono due interi fregi che decoravano due case, che stanno di fronte l'una all'altra in via della Maschera d'oro. La prima stampa (4) incisa dal Saenredam, rappresenta il fregio dei Niobidi che si stendeva sulla facciata del palazzo Cesi, allora di proprietà di Messer Giovanni Antonio Milesi, al quale è diretta la lettera di Polidoro che abbiamo citata. La seconda, incisa da Pietro Santi Bartoli (5) ha per soggetto un pellegrinaggio degli Egizi o degli Africani (come sta scritto sotto l'incisione stessa) e una battaglia navale sul Tevere, in un medesimo fregio in cui i due episodii sono insieme collegati e formano una sola composizione non interrotta; la quale ornava l'altra casa di contro, oggi posseduta dal Barone Emilio Camuccini ed allora appartenente alla famiglia Gaddi, dalla quale poi passò in proprietà dei Cesi, come chiaramente si legge nella stampa medesima dedicata all'antiquario Pietro Bellori: « *Polydorus Caravagiensis inventor*

(1) Celio Gaspare, *Memorie delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Napoli 1638.

(2) Mancini Giulio, *Viagio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano, Buonarroti*, op. cit.

(3) Op. cit.

(1) Maccari Enrico, *Saggi di architettura e decorazione italiana*. Sec. XV e XVI. *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case*. Roma (senza data).

(2) Morandi Genesio, *L'arte nella decorazione italiana studiata sugli archi e i graffiti di Roma*. Milano, 1874.

(3) Le Tarouilly P., *Edifices de Rome moderne*. Paris, 1868.

(4) Stampe sciolte, n. 15986. Bartsch A., *Le peintre graveur*. Vienna, 1803, Vol. III, pag. 231, n. 33.

(5) Stampe sciolte, n. 15836. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1854, Vol. I, pag. 162, numeri 430-437.

pinxit Romae monochromatico opere, cum Maturino Florentino, in exteriori facie Aedium olim Gaddorum, nunc Gentis Coesiae, in regione Pontis ».

***

Ma noi ci occuperemo qui soltanto dell'antico palazzetto Milesi, che conserva ancora qualche debole traccia delle pitture onde era riccamente decorato. Il Maccari riproduce per intero la facciata di questo palazzo, il quale dovette essere forse una delle opere più importanti in fatto di monocromati a chiaroscuro eseguite da Polidoro e Maturino, e, come tale, sembra che abbia sempre attirato in modo speciale l'attenzione degli artisti. Infatti nei Gabinetto dei disegn della Regia Galleria degli Uffizi abbiamo trovato una buona quantità di studii, alcuni dei quali hanno per soggetto un dato particolare del fregio dei Niobidi ed appariscono eseguiti da mani diverse. Ciò non deve sorprendere quando si pensi che per molti anni le opere dei due amici collaboratori furono i modelli cercati e preferiti dagli artisti, non solo per la correttezza del disegno, ma anche per la varietà dei soggetti che vi erano trattati e che offrivano un ricco materiale di studio, così ai disegnatori di figura come ai paesisti e a tutti gli artefici e cultori delle arti minori che hanno per fondamento il disegno ornamentale. Inoltre lo studio sui modelli antichi artisticamente combinato con una nota di realismo, rigorosamente contenuta nei limiti della più attenta ed intelligente interpretazione del vero, doveva rendere senza dubbio piacevole ed attraente l'arte di Maturino e Polidoro. Girolamo da Carpi, allievo di Benvenuto Tisi, col quale dipinse a chiaroscuro la facciata della casa Muzzarelli a Ferrara, Pietro Berrettini da Cortona, Anton Domenico Gabbiani fiorentino, Jacopo Palma il giovane, che fu inviato a Roma a studiare a spese di Guido Ubaldo Duca di Urbino (1) e varii altri artisti del XVI e XVII secolo, eseguirono copie da Polidoro, molte delle quali si conservano nel gabinetto degli Uffizi. Di Pietro Berrettini scrive il Passeri (2) che disegnò le opere di Polidoro « *con grande applicazione, perchè diceva che insegnano il vero modo di disegnare le cose antiche* ».

Polidoro e Maturino - Disegno per la facciata dell'antico palazzo Milesi in Roma via della Maschera d'Oro. *Fot. Philpot.*

E del Gabbiani narra Ignazio Hugford (3) che non si distrasse mai « *dallo studio indefesso di quei sublimi esemplari* ».

L'antico palazzetto Milesi in Via della Maschera d'Oro, passato poi in proprietà dei Cesi ed oggi appartenente al principe Lancellotti, è una casa di quattro piani. La decorazione incominciava sotto le finestre del primo piano col fregio dei Niobidi, che occupava in altezza m. 1.50 circa e in larghezza tutta la facciata. La composizione, piena di movimento e di vita, rappresentava i varii successivi episodii della tragica leggenda ed era suddivisa in quattro gruppi principali. Una moltitudine di popolo che si avanza, carica di doni, ad offrir preci, incenso e canto alla Dea Latona, viene arrestata dalla superba Niobe, la quale, vantando una discendenza divina, reclama per sè l'onore degli altari. Nel centro del fregio è un gruppo di adoranti, che prostrati dinanzi ad una statua della Dea, sembrano invasi da idolatrico furore. Segue un altro gruppo: la Dea Latona, dinanzi ai suoi figli Febo e Diana, implora vendetta contro l'altera Niobe per l'offesa ricevuta ed essi la rassicurano e consolano. L'ultima scena rappresenta la terribile strage, segno spaventoso dell'ira implacabile degli Dei: i quattordici figli di Niobe cadono un dopo l'altro colpiti a morte dagli strali vendicatori di Febo e Diana. Ultima superstite di tanta carneficina, la figlia minore, si rifugia atterrita in grembo alla madre che, pazza dal dolore, implorando pietà, tenta di far schermo delle proprie braccia all'unico conforto che le è rimasto:

..... Unam, minimamque, relinque:
De multis minimam posco - clamavit - et unam! (1)

Ma il furore degli Dei non cede nè a suppliche, nè a pianti finchè la vendetta non sia del tutto compiuta: ed anche l'ultima figlia cadrà, come gli altri, mortalmente trafitta.

Questo tragico epilogo della favola è reso con grande efficacia ed è la traduzione fedelissima in ogni suo particolare, della emozionante descrizione d'Ovidio. Cavalli e cavalieri, sotto i ripetuti strali di Febo, caduti uno sull'altro in un ammasso doloroso di membra infrante, si rotolano nella polvere fra gli spasimi dell'agonia, mentre le figlie dell'infelice Niobe, prese di mira dalle sibilanti

(1) Tassi, op. cit. Tomo I, pag. 108.

(2) Passeri Giambattista, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*. Roma, 1772, pag. 399.

(3) Hugford Ignazio, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*. Firenze 1762, p. 5.

(1) Ovidio - *Metamorfosi*, Vol. I, Libro VI.

frecce dell'irata Diana, tentano invano di fuggire o di nascondersi per sottrarsi al terribile castigo. La rapidità fulminea dell'azione, per la quale la strage viene istantaneamente consumata, senza dar tempo ai disgraziati Niobidi di cercarsi un rifugio, uno scampo qualsiasi, è espressa con un felice intuito di verità e con arte squisita.

Negli spazii interposti fra le finestre del primo piano erano rappresentati alcuni personaggi antichi, fra i quali possiamo identificare M. Porcio Catone Uticense in atto di darsi la morte.

Sotto alle finestre del piano secondo, sei composizioni di soggetto storico e mitologico si alternano con trofei

Polidoro e Maturino - Particolare del fregio dei Niobidi sulla facciata dell'antico palazzo Milesi in Roma, via della Maschera d'Oro. *Fot. Braun.*

di antiche armature e vasi istoriati. Nel primo quadro è rappresentato Saturno nell'atto di evirare il padre Urano; nel secondo il ratto delle Sabine e nei successivi, Numa Pompilio che dà le sue leggi ai Romani, i soldati di Ciro che tagliano a pezzi l'esercito di Spargabise, la continenza di Scipione ed infine due Senatori che parlano con tre re vinti incatenati. Tutti questi soggetti furono incisi da G. B. Galestruzzi (1), come pure i trofei di corazze, loriche, scudi e vasi antichi riccamente decorati e dalle forme più varie e più strane (2). Questi vasi, di cui il Gabinetto della R. Galleria degli Uffizi conserva diversi disegni, alcuni attribuiti a Polidoro, altri evidentemente della sua scuola, furono incisi da Cherubino Alberti e raccolti in un'opera, dedicata poi dagli eredi dell'Alberti al Cardinale Francesco Barberini (3).

Gli spazii interposti fra le finestre del secondo piano erano decorati con rappresentazioni di episodii tratti dalla Storia romana, delle quali non restano che debolissime tracce: e sulle finestre erano dipinti grandiosi trofei d'armi d'ogni genere, artisticamente e variamente disposti: elmi, scudi, lance, schinieri, teste d'ariete, spade di tutte le forme e misure. Anche i detti trofei furono tutti incisi dal Galestruzzi (1).

La fotografia che pubblichiamo è stata eseguita, per cortese consenso del Barone Camuccini, da una finestra del suo palazzo che è in faccia all'antico palazzo Milesi (Fig 1).

Il Gabinetto della R. Galleria degli Uffizii possiede una collezione di 187 disegni, fra quelli attribuiti a Polidoro e gli altri assegnati alla sua scuola: mentre quelli attribuiti a Maturino sono appena 22. Fra i primi ne abbiamo trovati alcuni che rappresentano gli stessi soggetti dipinti nella facciata descritta, ma ciò non è sufficiente per stabilire che tali disegni siano gli studi fatti da Polidoro per quella casa, chè anzi un coscenzioso esame dell'intera collezione ed un diligente confronto fatto fra i varii studi che la compongono, c'inducono a ritenere che ben pochi siano i disegni di mano di Polidoro fra quelli che potrebbero sembrare fatti per la facciata del palazzo Milesi. Oltre ad alcuni schizzi di vasi istoriati, che egli eseguì poi in pittura sotto le finestre del secondo piano, e che ci sembrano autentici, possiamo citare con sicurezza, come suo originale, soltanto il disegno 813, esposto nella cornice 455, che rappresenta, secondo alcuni, Numa Pompilio che dà le sue leggi ai Romani, secondo altri, Licurgo che presenta le leggi al popolo (Fig. 2). Dello stesso soggetto la collezione degli Uffizii possiede anche un bozzetto di Polidoro (cornice 610, N. 19137), a chiaroscuro, dipinto a olio su carta incollata su cartone. Il dipinto, trattato a larghe masse d'ombra, dalle quali spiccano poche parti in rilievo fortemente illuminate, ha veramente l'aspetto di uno studio fatto per una pittura murale la quale, dovendo esser veduta a distanza, non aveva bisogno di mezze tinte, di riflessi, nè di lievi passaggi di tono, ma di effetti decisi ed appariscenti.

La sola collezione Santarelli, donata alla R. Galleria degli Uffizi, ha 40 disegni attribuiti a Polidoro e alla sua scuola, ma ci sembrano tutte copie eseguite da varii artisti e lavori dei suoi scolari (2).

Studii autentici per il fregio dei Niobidi si possono invece ritenere quelli conservati nella R. Biblioteca Am-

(1) Bartsch, Vol. XXI, p. 53, n. 3-8.
(2) Bartsch, Vol. XXI, pag. 63, n. 47-51.
(3) *Vasa a Polydoro Caravagino pictore,* etc., Romae, 1628 - Bartsch, Volume XVII, n. 161 - 170.

(1) Bartsch, Vol. XXI, p. 62, n. 42-46.
(2) Lanzi - *Storia pittorica dell'Italia* - Bassano, 1809 - Tomo III, pagg. 92, 304 e seguenti.

brosiana di Milano e riprodotti in fotografia dal Braun. Il chiarissimo Dott. Frizzoni, che gentilmente ci fornì alcune notizie sui disegni di Polidoro, che fanno parte della raccolta dell'Ambrosiana, esprime il suo autorevole giudizio su questi studii per il fregio di Via della Maschera d'Oro e ritiene che siano di mano del nostro artista. Sebbene molto ritoccato ed in alcune parti assai logoro, il fregio della storia di Niobe conservato a Milano, ha tutto l'aspetto infatti di un disegno originale per la spontaneità del segno e per quella vigorìa che distingue il maestro nell'impostatura delle figure, nelle quali il sentimento delicato e gentile di Raffaello si fonde mirabilmente con i caratteri di un'arte che crea poderose figure dalle membra gagliarde e muscolose e dalle forme scultorie inspirate allo studio della classica antichità. Vedasi, ad esempio, il giovane conducente il cavallo a destra del gruppo ove Niobe, cinta di corona regale, dalla bella figura imperiosa ed altera, s'impone all'adorazione del popolo (fig. 3). Così l'uomo come l'animale ricordano indubbiabiamente, nell'impostatura e nelle movenze, i celebri colossi di Montecavallo. E la figura nuda di Febo, in atto di far scoccare dall'arco teso il dardo micidiale, non ricorda forse nella purezza delle linee, nell'armonia dell'insieme, nell'azione piena di movimento, un esemplare della scultura greca? Si direbbe quasi copiata da un'opera proveniente dalla scuola di Mirone, l'artista incomparabile che riuscì per il primo a rendere efficacemente l'impressione del moto nelle figure cogliendo a volo e fermando sulla creta, come oggi si farebbe in una negativa istantanea, l'attimo fugace di un movimento veloce. Anche gli effetti del chiaroscuro nel fregio dell'Ambrosiana sono assai più vibrati che negli altri disegni posseduti dal Gabinetto degli Uffizi e il giuoco della luce nei differenti piani è più conforme al vero, tanto che alcune delle fotografie del Braun, a prima vista, potrebbero sembrare tolte, piuttosto che da un disegno, da un bassorilievo illuminato da un raggio di sole.

Il fregio dell'Ambrosiana, oltre ad essere importante come disegno originale di Polidoro, potrebbe avere anche un interesse speciale come curiosità storica, poichè nel Bertolotti (1) abbiamo trovato una notizia che crediamo si possa con molta probabilità riferire al fregio suddetto. Il documento pubblicato dal Bertolotti è una denunzia fatta, in data 5 Ottobre 1611, da Pietro Stefanone da Vicenza, antiquario, per un furto da lui subìto di varii disegni e 400 medaglie. Fra i disegni egli dichiara essergli stato rubato un fregio eseguito da Polidoro da Caravaggio per il dipinto « *sopra il palazzo del Sig. Martio Milesi figurante l'Historia di Niobe saettata* » e sospetta di un pittore, certo Bernardino di Leonardo Parasoli, intagliatore.

Da un altro documento pubblicato dallo stesso Bertolotti (1) risulterebbe poi che il disegno di Polidoro non siasi potuto altrimenti rintracciare. Ora, se il fregio rubato all'antiquario Pietro Stefanone fosse veramente lo studio originale eseguito da Polidoro per l'antico palazzo Milesi, deve riuscire di non piccola soddisfazione agli artisti e agli studiosi il pensare che, per una circostanza provvidenziale, il disegno prezioso sia venuto a far parte di una collezione importante come quella dell'Ambrosiana di Milano.

Polidoro e Maturino - Particolare del fregio dei Niobidi sulla facciata dell'antico palazzo Milesi in Roma, via della Maschera d'Oro. *Fot. Braun.*

***

Prima di dar termine al nostro studio, ci sia concesso esprimere l'augurio che i proprietari di quelle pochissime case di Roma che ancora conservano qualche avanzo di decorazioni a chiaroscuro e a graffito, dovute in gran parte a celebri artisti del sec. XVI, siano più vigili ed amorosi conservatori di queste preziose memorie e non lascino andare completamente in malora quel poco che resta a testimonianza del grande sviluppo che prese in quell'epoca una data forma d'arte applicata alla decorazione esterna degli edificii. E qui cade in proposito citare a titolo di lode e di esempio, il restauro fatto eseguire dal marchese Giovanni Ricci sulla facciata del suo palazzo in Via Monserrato, dipinta da Polidoro. L'iniziativa del marchese Ricci, degna del massimo encomio, trovò nel pittore Luigi Fontana un valente esecutore, ed il restauro, compiuto

(1) Bertolotti A. - *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII.* Studii e ricerche negli Archivi romani. - Hoepli - Milano, 1881.

(1) Bertolotti A. *Artisti urbinati in Roma prima del sec. XVIII.*

circa una trentina di anni fa, ci dà oggi un'idea esatta della bellezza ed eleganza di queste case riccamente decorate.

Ma il nobile esempio del marchese Ricci non fu imitato da altri, e noi non possiamo che deplorare oggi lo scempio, che si è potuto compiere ad onta della Commissione artistica, la quale fu nominata dal Comune di Roma perchè provvedesse alla conservazione delle poche pitture che, rispettate dal tempo, abbellivano ancora alcuni edifici romani.

Se il grande Urbinate, redivivo, potesse vedere in qual conto sono state tenute le pitture a monocromato e a graffito nelle quali iniziò i suoi migliori scolari, proromperebbe senza dubbio nelle medesime espressioni di giusto risentimento e di generoso sdegno che sono contenute nella sua lettera diretta a Leone X (1) con la quale biasimava acerbamente l'opera dei passati pontefici, che avevano lasciato rovinare tempii antichi, preziose memorie, edificii gloriosi e distrutto statue meravigliose per fare la calce da murare.

Errore gravissimo è il ritenere che la funzione decorativa di questi graffiti e pitture di facciate ne diminuisca il valore artistico e che perciò tali opere si debbano tenere in poco conto. All' incontro esse sono di grande importanza, non solo come opere d'arte, ma altresì come indice sintomatico dello spirito di quel tempo in cui il culto del bello era divenuto un bisogno insito nell'animo di ciascuno. E sotto questo rispetto anche le pitture dei due artisti collaboratori meritavano una più riguardosa cura.

Maturino e Polidoro sono due studiosi dell'arte classica, sono due pazienti raccoglitori di tutti gli elementi di antica bellezza che il classicismo di quel tempo ricercava e prediligeva. L'arte loro non è creazione geniale di forme nuove, nè fantasiosa esplicazione di pensieri e motivi inusitati, ma è applicazione sapiente, e sempre opportuna, di vecchie formule allo stile bizzarro della pittura decorativa e alle esigenze estetiche dell'arte moderna.

GOFFREDO GRILLI.

Tesori artistici

in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto

LÀ dove l'Ombrone, facendosi strada attraverso i deliziosi boschi e gli ombreggiati burroni sotto al Sasso, incomincia la sua ultima corsa prima di giungere al mare, trovasi il borghetto di Paganico, sulla strada maestra, a circa 25 chil. da Grosseto. Senza dubbio questo fu un tempo una fortezza per la difesa di Siena, ma ora le sue mura vanno in rovina e per quanto piccolo sia lo spazio che esse racchiudono, pure vi si trovano grandi aree vuote e vi regna sovrano un aspetto di estrema povertà e di squallore. Da un lato, nello spazio più ampio, la modesta facciata di una chiesa desta le speranze del raro viaggiatore in cerca di emozioni artistiche, nè le sue speranze rimangono insoddisfatte.

In tale disposizione di spirito siamo entrati in questa chiesetta, alcuni giorni or sono e la prima cosa che in essa ci colpì fu la simpatica luce, l'accurata pulizia, ed il grande ordine di questo semplice interno. L'abside è incorniciata da un arco di pietra grigia con decorazione floreale, rozza ma molto vigorosa. In una nicchia a destra osserviamo il busto di S. Antonio abate nella medesima pietra in basso rilievo ma staccato da qualsiasi sfondo, lavoro senza dubbio senese, della fine del quattrocento, eseguito con singolare franchezza di movimento ed individualità di espressione. Sopra l'altar maggiore sta un grazioso ciborio in legno nella forma di un elegante tempietto, delicatamente decorato su tutte le tavole dal Riccio, genero del Sodoma, con figure di santi e scene della loro vita.

Ma su questo poco ci soffermammo, poichè la nostra attenzione fu tosto richiamata e lungamente trattenuta dagli affreschi del coro. Bastò un momento per rivelarci il loro straordinario interesse e per identificarne la paternità.

Pochissimi fra i cori del territorio senese hanno serbato le traccie degli antichi affreschi e la maggior parte di quelli che ancora rimangono sono al presente in deplorevoli condizioni, mentre qui, a Paganico, ne trovammo una serie, non solamente completa, ma in ottimo stato di conservazione. Il vano dell'arco è dipinto a busti di sante, tipi di delicata e mistica bellezza, che si potrebbero facilmente scambiare colle creazioni di Ambrogio Lorenzetti stesso. Le quattro parti della vôlta sono coperte dalle figure dei quattro Evangelisti. La parete destra ha un affresco in forma di lunetta che rappresenta l'Epifania, superiormente ad un soggetto allegorico che si riferisce al personaggio di S. Michele nel dramma della Morte e del Giudizio universale. La parete sinistra ha una corrispondente composizione della Natività, al disopra di tre piccoli soggetti, dei quali il centrale rappresenta S. Michele che uccide il drago. Alla destra lo vediamo arrestare il volo su Castel S. Angelo per liberare Roma dalla peste, ed alla sinistra un toro con aureola sta solennemente sdraiato in una grotta su di una collina, mentre alcuni arcieri gli tirano contro dal basso ed uno di questi cade, ucciso dalla propria freccia.

Singolarissima è la composizione dell' Epifania. Questo soggetto, come tutti sanno, veniva quasi sempre trattato senza alcun riguardo al luogo che doveva occupare, colla Vergine da una parte ed i Magi col loro seguito scendenti dal lato opposto. Qui però, approfittando della forma della lunetta, il pittore ha rotto la tradizione in due punti principali. Egli non solo ha posto la Madonna nel centro, ma la rappresentò in piedi eretta e maestosa sotto un baldacchino, come una grande regina, porgendo il Bambino al bacio che gli depone sul piede il vecchio e canuto adoratore, prostrato a lei dinnanzi. Ed i suoi compagni col seguito si avvicinano da ambo le parti curvando le graziose persone in atto di devota riverenza. I giovani cavalieri sono fra i più raffinati ed eleganti che artista medioevale abbia mai rappresentato, in un soggetto che come questo, facilmente si presta ad esser trasformato in una scena di grandiosa pompa. Soltanto chi conosce le rigide usanze che controllano l'iconografia dei princi-

(1) *Lettera sulle antichità di Roma scritta da Raffaello d' Urbino a papa Leone X.* Roma - Per Gius. Brancadoro e Comp., MDCCCXXXIIII.

pali temi della mitologia cristiana può giudicare quanta energia mentale fosse necessaria per introdurre simili innovazioni.

Nè molto meno originale il modo con cui è trattata la Natività. Anche quì l'azione principale occupa il punto del centro nel primo piano del quadro. Nelle parti superiori spiccano ghirlande di bellissimi angeli danzanti colle mani intrecciate. Essi non sfiorano il suolo colle lunghe vesti e furono evidentemente ispirati al pittore dalle deliziose danze del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti.

Al di sotto di queste due grandi composizioni stanno, se ben ci rammentiamo, alcune scene della glorificazione di S. Michele. Parlerò solo di quella che si trova sotto all'Epifania. Qui si rivela ancor più chiaramente che negli angeli della Natività, non solo l'influenza generale di Ambrogio Lorenzetti, ma la diretta ispirazione dell'analogo affresco nella Sala della Pace a Siena. Nessuna servile imitazione s'intende, ma ispirazione feconda. Nel centro vediamo S. Michele colle ali aperte che nelle palme delle mani pesa come in una bilancia due anime. A destra, la Morte con ali di pelle, con una turgida gobba dietro la testa, piomba addosso ad una donna nuda, una di quelle strane, angolose, scarne nudità femminili, dai piedi incapaci di sorreggerle, predilette nel Medio Evo in tutta l'Europa occidentale. A sinistra, scorgiamo le fiamme del Purgatorio. Bellissime donne con bambini avviticchiati al collo, stendono le mani supplichevoli verso una splendida figura di santa, la quale, seguìta da altre quattro, si protende verso di loro. Dalle profondità del Purgatorio crescono alti gigli e sui petali metallici, come su di un trono, siede una matronale e graziosa figura di donna, vestita di verde con ali e mani distese. È forse la Speranza alla quale altre figure dalle fiamme protendono le mani imploranti. Ma noi abbiamo trascurato un uomo inginocchiato ai piedi di Michele, che solleva un canestro di pane ed un vaso di vino, mentre in faccia a lui una donna offre la sua rôcca ed una veste bianca. Tutto ciò è spiegato da scritte introdotte a modo di decorazione che non ebbi pur troppo il tempo di decifrare.

Una Annunciazione, la quale occupa lo spazio a destra ed a sinistra della finestra in fondo all'abside, completa questa serie di affreschi.

L'autore, evidentemente, deve gran parte dell'arte sua ad Ambrogio Lorenzetti, ma non tutta. Il suo colorito è molto più dorato, i suoi tipi più gai ed i contorni più precisi, come fosse un discepolo di Lippo Memmi. Intorno alla sua precisa individualità non vi può essere alcun dubbio. Egli era il ben noto Bartolo di maestro Fredi; solo che in questo luogo egli si rivela poeta-pittore, a nessuno secondo, fuorchè ai Lorenzetti stessi! La qual cosa ci fa rimpiangere tanto più amaramente che nel coro di S. Agostino a Montalcino, assai più grande di questo, solo rimangano due o tre piccoli avanzi a provare come un tempo tutta la superficie era coperta dal suo pennello.

Mi rimane da accennare brevemente a due altri lavori nella chiesa di Paganico; l'uno, una mezza figura di Vescovo, ha una certa affinità con pitture che il Commendator Adolfo Venturi ascrive al Melozzo. L'altro è una bella e grande ancona, il capolavoro di quel gaio e non pretensioso seguace di Matteo di Benvenuto e di Neroccio, che fu Andrea di Niccolò. I visitatori dell'Esposizione senese dell'anno scorso si ricorderanno la sua pala d'altare di Sarteano. Questa che vediamo qui è ancora più fresca, più vivace e nello stesso tempo, più dignitosa di quella. Vi scorgiamo la Vergine in trono, fra Michele ed il Battista in piedi e Sebastiano e Gregorio inginocchiato. In alto, due angeli l'incoronano.

La scoperta accidentale di tutti questi tesori d'arte in un povero ed abbandonato villaggio è una prova dell'inesauribile ricchezza dell'Italia, in cui molti tesori ancora ignorati attendono la visita dell'intelligente viaggiatore.

B. Berenson.

La relazione sui monumenti veneti.

E' stata presentata alla direzione generale di Belle Arti la relazione di Camillo Boito, Alfredo d'Andrade, Corrado Ricci, Primo Levi, Ugo Ojetti, Antonio Fradeletto della Commissione centrale per le antichità e B. A. e dell'arch. Donghi rappresentante il municipio di Venezia, sui lavori compiuti in quella città dall'Ufficio Regionale pei Monumenti del Veneto nelle chiese di San Giacomo dall'Orio, S. Francesco della Vigna, S. Niccolò de' Mendicoli.

A San Giacomo dall'Orio si son rinnovate in gran parte le fondamenta e si pensa di consolidare la cadente cappella del Sacramento con una nuova costruzione semplice e logica che permetterà anche di riesporre i dipinti del Veronese e altre opere d'arte adesso fuori della vista.

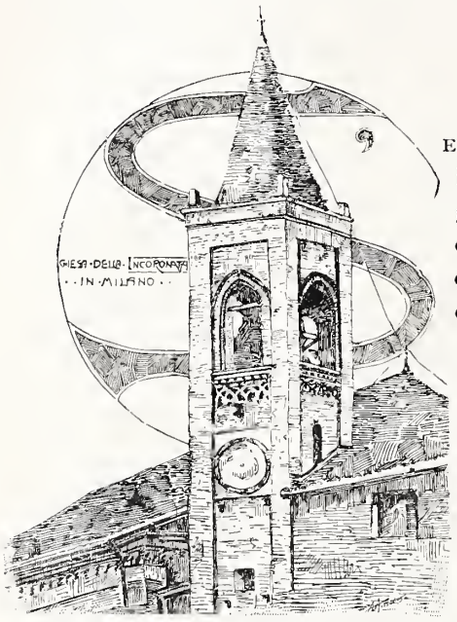
A San Francesco della Vigna, che è stato dal Sansovino ricostruito sopra un altro antico tempio trecentesco, la facciata Palladiana aveva col suo peso sprofondato parte delle fondamenta: uno dei piloni, predisposti forse per sostenere una cupola mai costruita, aveva anche ceduto. E' stata demolita la vôlta; quel pilone è stato fasciato e sostenuto; sono rifatte le fondazioni anche sotto il coro e si rifaranno i contrafforti cadenti, incatenando prima gli archi che si sfiancano; sarà allargata la platea di fondazione della facciata.

San Nicoletto de' Mendicoli, quando dopo l'allarme del 29 luglio 1903 fu tolta dalla nave centrale la fastosa decorazione (1580) in legno dorato e le grandi tele dipinte, parve tutt'uno sfacelo. Il rifacimento trecentesco s'era in gran parte accontentato delle fondazioni della chiesa antichissima (VII secolo?). Il lavoro è difficilissimo, tanto da ogni lato gli archi cedono e le colonne s'inchinano e tanto il pavimento è ormai separato dalle fondamenta abbassatesi. Quando le fondamenta saranno rifatte e coordinate, e gli archi tra le colonne della nave centrale saranno consolidati, sarà rimessa puntualmente a posto la ricca decorazione suddetta.

La relazione è favorevolissima all'Ufficio regionale, retto adesso dall'ing. Max Ongaro, e all'ing. Bortolotti che dirige i lavori di San Giacomo all'Orio, all'ingegnere Rossi che s'occupa di quelli a San Francesco della Vigna, all'ing. Del Piccolo che conduce quelli di San Nicoletto. Per opera di questi funzionarii diligenti e colti per la prima volta sono stati fatti i rilievi, le fotografie, le piante di questi tre insigni monumenti.

Per la Milano Artistica

Antica arte e nuova e la Casa Missaglia. — Amore e cultura d'arte milanese. — La Chiesa e il Convento di S. Maria Incoronata. — Il Refettorio del Convento di S. Maria della Pace.



ERA ad una delle sedute in pro della Casa Missaglia. Riuscite in verità e purtroppo vane; se si considera lo scopo precipuo di esse, il quale era di conservare — vicinissimo al centro rumoroso della Milano dall'opera fervente e dalle industrie febbrili, quasi oasi riposante l'occhio e l'animo, in mezzo ad un delizioso e poetico spazio verde — l'antica bottega dei famosi armaiuoli. E si sarebbe potuto fare un restauro soddisfacente, ben inteso dal lato della coscienziosità (non dell'apparenza), con facilità somma non dico, ma nemmeno con quella difficoltà che taluno volle sospettare; seguendo le traccie sì bene nella demolizione (oh! ironia delle cose) scoperte e rilevate per cura dell'Ufficio Regionale e sì opportunamente conservateci dal caso, nonostante la incuria e la miseria degli abitatori novissimi. Nè alla poetica idea sarebbe venuto meno il lato pratico ed utile; quella sarebbe stata la sede degna di un museo e di una scuola-laboratorio dell'arte del ferro, che in Milano contò, e conta oggi, buonissime officine e valenti artefici. Penetrati nelle finezze con che lavoravano il metallo utile per eccellenza e nelle perspicuità tecniche nelle quali i fabbri antichi erano espertissimi, i nostri giovani avrebbero potuto con maggiore nutrimento di cultura, battere al fuoco affinante i ricci e le foglie e i fiori ed i tortigli e i nastri che dalla duttilità meravigliosa del ferro sanno i moderni fabbri trarre per lo stile nuovo, il quale in codesta arte segna veri ed indiscussi trionfi.

Ma tutto ciò è — almeno per ora — un sogno. Sogno certo resterà sempre l'oasi artistica colà dove ora sorge un caseggiato - caserma pieno di ufficii commerciali e di studii industriali. Sogno per quelli che sono detti dagli sfaccendati e dagli artisti, che dicon sè indipendenti ed originali: archeologi, pedanti, restauratori, artisti che si entusiasmano a freddo... Gli sfaccendati dicon sempre male di chi s'affanna per il bello o per il bene, che in fondo sono tutt'una; gli artisti *novi* deridendo (è loro bontà se si limitano a ciò) chi si entusiasma per le bellezze antiche, quasi che queste impediscano di ammirare il bello moderno o che il godimento di vedere e conservare una casa antica inaridisca la vena della inspirazione nuova, dimenticano — dirò solo questo — che dall'arte antica molto abbiamo da imparare; non per copiarla o servilmente imitarla, ma per apprendere da essa le leggi della logica, della semplicità e dell'armonia. Leggi sempiterne che pare esulino appunto dai lavori di quei modernisti che « considerano gli stili del passato con abominio e si torturano la mente per iscansarne le forme, preferendo a queste una qualunque stravaganza o scipitaggine, purchè abbia l'apparenza del nuovo ». Questo dice Camillo Boito, proemiando alla settima annata (1898) dell'*Arte Italiana Decorativa ed Industriale*, mentre ricorda, ad esempio, la bella e simpatica scuola floreale di Bologna. Gli artisti di essa « amano il passato, e se ne sanno valere »; ma sono artisti di sentimento e di lavoro, non di posa soltanto, ecco perchè.

Non furono però inutili quelle sedute, per l'anima artistica di Milano; furono feconde di nuovi ed efficaci entusiasmi, di serie previdenze, di ricordanze dolorose, ma ammonitrici.

***

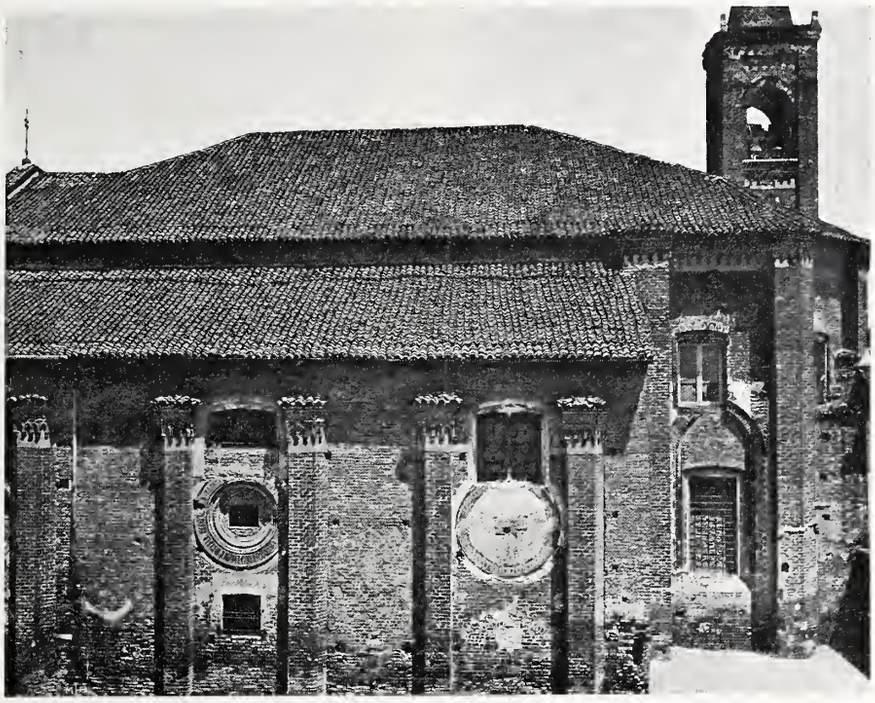
Dicevo dunque (ma intanto ho divagato, nè l'avrò fatto del tutto invano) che in quelle adunanze Corrado Ricci espresse, discorrendo coi vicini, una idea non nuova, ma che, per l'autorità ed opportunità con la quale venne richiamata, a me parve colorirsi di tale una freschezza da acquistarle l'efficacia di cosa che allora allora venisse affermata: — Milano non ha certo bisogno del grande monumento, per ciò sta a paro con altre città eminentemente artistiche; bensì i piccoli monumenti le difettano, quei monumenti minori che contribuiscono in sommo grado a dare ad una città il carattere artistico e la suggestività delle antiche bellezze.

È vero; ed è anche vero però che molti di questi monumenti, i quali formarono un dì l'ambiente dei maggiori e creerebbero oggi una continuità artistica di gustosa poesia, sono troppo poco noti in confronto delle bellezze, dirò, consacrate di Milano, le quali ai non Milanesi, ed anche purtroppo ai Milanesi stessi, fa comodo che sian poche. Ai primi per non perdere troppo tempo in ammirazione nella città dove si viene per affari e meno a diporto; a noi altri per quella accidia d'arte che ci fa sospirare Roma, Venezia, Firenze... nelle quali profondere la devozione nostra per le cose belle del passato ed affinare il nostro gusto estetico, rimanendoci intanto a Milano in una indolente aspettativa di quel paradiso artistico, mentre qui prima potremmo educar l'anima in un lembo di cielo che perchè più ristretto ci tornerebbe più caro, e verrebbe più intimamente gustato...; e poi sarebbe una efficacissima preparazione ed uno studio non inutile per i confronti e le ragioni dell'arte.

Se, quasi in sogno, noi ci facessimo a rievocare in mezzo alle costruzioni odierne tutti quegli avanzi, quei frammenti più o meno importanti che ancora il piccone del piano « regolatore » o la indifferenza di chi « non vuole conservare ammassi di cocci rotti o cumuli di ma-

cerie » non ha ancora demolito, oh! allora sì che ne balzerebbe fuori una Milano nuova anche questa; una Milano artistica. Senza aggiungere tutti quegli altri, che vennero atterrati o mutilati e che buon posto, in mancanza di meglio (se pure!), trovarono nella Pinacoteca o in Castello; il sogno certo sarebbe più splendido. Ma accontentiamoci di quel che ancora ci rimane, e non è, relativamente, poco; ad esso dedichiamo il nostro studio ed il grande amore. Non sono pessimista, e ancora, nonostante tutto, non oso gridare alla ignavia ed ignoranza dei Milanesi; già altre volte diedero prova di entusiasmo non poetico solo, ma anche pratico ed in modo significante. Che se — facili alle melanconie e solitarii nello studio — ci rinchiudessimo in un culto troppo esclusivista, in una religione immiserita dai rimpianti e dalle dannose intransigenze, male ne verrebbe a quelle bellezze che noi vorremmo conservate e venerate.

Pertanto non invochiamo troppo spesso, come una Provvidenza, l'intervento dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti, il quale non ha a sua disposizione nè grandi mezzi, nè illimitate risorse e piuttosto è legato dai regolamenti che ne indicano le funzioni e ne delimitano le responsabilità burocratiche. Eppoi esso è più specialmente un ufficio tecnico-artistico esecutivo della tutela spettante alle Commissioni provinciali e centrali. Dall'altra io non nego che codeste Commissioni — composte del resto di persone egregie, competenti ed efficacemente amanti dell'arte — appunto troppo lente, alle volte, troppo freddamente burocratiche, arrivino un poco come i famosi gendarmi, troppo tardi, o con sì scarsa e lontana efficacia da rendere, alle volte, persino inutile, il loro intervento. Ma anche qui: « aiutati che t'aiuterò ».



Fianco della Chiesa di Santa Maria Incoronata in Milano.

Ciò dissi perchè anche a me, è occorso di sentire domande come le seguenti: ma l'Ufficio Regionale che fa? non se ne interessa? non impedisce la vendita di questo fabbricato? non dichiara monumento nazionale la tale chiesa? Ovvero se il tetto di un oratorio dichiarato monumento nazionale minaccia di crollare si attende, ignavi, l'opera (pazienza l'*aiuto!*) dell'Ufficio Regionale, il quale davvero, nella mente di alcuni, diventa la panacea di tutti i mali. Mentre, e quando lo possiamo, cerchiamo di aver cura noi, il più che ci sia possibile, dei nostri monumenti; cura amorosa, e soprattutto continua e per ciò stesso indiretta. Perchè troppo facili siamo a cadere nella inerzia per poi risollevarci, con piagnucolose lamentele e leggeri sentimentalismi, gridando allora (un poco forse anche qui eroi della sesta giornata) alla incuria, alla assenza di gusto estetico e alla commercialità imperante.

***

In ordine alle idee espresse, anzi per dar loro efficacia, lasciando a chi vorrà di applicarle praticamente ad altri fatti consimili, eccone qualcuno recente e noto poco o punto, riguardante Milano, più o meno importante, ma sempre significativo.

L'autunno scorso i fedeli della chiesa di S. Maria Incoronata (a Porta Garibaldi) fecero fare una cappella in occasione della Messa d'argento del loro R. Preposto. Figuratevi: in quella chiesa, che ricorda la fede e gli splendori del periodo sforzesco, fra quelle stesse pareti dove stanno murate le lapidi quattrocentiste di due illustri Bossi, un altare del barocco più sconclusionato, più scomposto; e pazienza vi fosse il materiale valore del marmo, ma no: tutto stucco impiastricciato di tinte e di oro, racchiudente, in una forma di ornamentazione illogica (poichè il barocco, dico il vero, genuino barocco, ha pure una sua logica), una statua. La quale, se non è di straordinaria bellezza, è però decorosa in confronto di altre due, orribili per la forma e per i colori, che le stanno a lato in due nicchie. La tinteggiatura delle pareti e della vôlta è opera banale, comune da imbianchino.

O, non era una bella occasione per iniziare, sia pure con questa cappella sola, l'opera di restauro della chiesa?

Sì, è vero: molte difficoltà hanno impedito ed impediscono il restauro; prima fra tutte la somma considerevole che occorrerebbe, perchè qui esso implica trasformazioni e nell'interno e nella facciata; devo aggiungere che, fin dal 1879, il Ministero respingeva l'istanza della Fabbriceria tendente ad ottenere che questa chiesa fosse dichiarata Monumento nazionale. Ma ciò non vuol dire che non valesse la pena di un restauro, poichè quante altre chiese e palazzi, ai quali il Governo non ha mai o non ancora messa l'etichetta del « monumentale », sono degni d'ammirazione e furono ricondotti al primitivo splendore! Di più, quasi una decina d'anni fa, venne dato

come tema di un saggio accademico il restauro della facciata di codesta chiesa; anzi nella sacrestia si può vedere la fotografia del progetto ritenuto migliore, ed è infatti pregevole disegno dell' architetto Perrone. Certo all'interno i deturpamenti apportati e nel seicento e, più tardi e più banalmente, al principio del secolo scorso, sembra faccian perdere le tracce della originaria struttura, la quale però è ancor bene segnata e dalla forma generale e dai pilastri e dalle cordonature e dalle serraglie di volta, non foss'altro.

Ma ciò che — più modestamente e più facilmente — si sarebbe potuto iniziare ora, è il restauro del fianco verso la Via Marsala, storicamente il fianco destro della Chiesa di Bianca Maria, mentre la nave di sinistra è la chiesa di Francesco Sforza; quel fianco, ancor oggi, la parte rimasta intatta, dove sono belle a vedersi per chi appena non vada privo di senso d'arte, e le decorazioni in cotto, e le finestre circolari colle ricche sagomature, e la graziosa, svelta finestra a sesto acuto nell'abside. Ivi tutto è visibile ed il restauro, più che artistico, sarebbe costruttivo: ridurre il tetto alla pendenza e forma primitiva; abbattere qualche muro diritto per sostituirlo con due muri che s'incontrino a mo' di triangolo, affinchè ne risulti l'originaria struttura poligonale; aprire le finestre rotonde ora murate e chiudere quelle ora aperte in rottura di muro tanto male che il piccolo voltino minaccia di ruinare, sostenuto come è da puntelli miseri e ammalorati. Come notizia aggiungerò, che esiste negli atti del Municipio di Milano dell'anno 1882 una proposta di concorso nella spesa occorrente a seconda di un progetto dell'architetto Colla. A proposito di che, o presto o tardi, la chiesa dell'Incoronata potrà forse essere avvantaggiata da un riordinamento dei locali dell'antico monastero, ora sede, affatto insufficiente ed incomoda, della R. Scuola Superiore d'Agricoltura.

Per la verità, col nuovo anno scolastico, alcuni laboratorii ed ufficii della medesima scuola vennero trasportati nel nuovo fabbricato eretto dal Comune lungo la stessa via Marsala; costruzione questa che — nonostante le rimostranze dell'Ufficio Regionale — venne eseguita tanto alta e tanto a ridosso della chiesa, da togliere la vista pittorica dell'abside. Ma ancora altre scuole e gabinetti stanno assai male nell'antichissimo convento: quale senso di pena si prova nel vedere aule che, per la natura stessa degli studii — chimica, fisiologia, botanica, microscopia — dovrebbero essere costrutte appositamente con forme fosse pure speciali, ma almeno con abbondanza di luce, ristrette in campate di portici pesanti ed archiacuti, interrotte nel bel mezzo da qualche colonna, col capitello vigorosamente scolpito a foglie, direi, schematiche, tutta inverniciata in omaggio ai moderni criterii!

Mi sono fermato su ciò perchè considerazioni analoghe si possono fare per altre fabbriche adattate dal Governo ad uso di pubblici ufficii; e vi potremmo aggiungere il Chiostro di S. Antonio, attuale infelicissima sede della Pretura, ed il Palazzo dei Carmagnola, oggi Ufficio del Bollo e del Registro e, sopra tutti, il Palazzo della Ragione.

AMBROGIO ANNONI.

(Continua).

Alcuni disegni del Sodoma

Fra i molti tesori che vennero alla luce nell'estate scorsa (1904) in occasione della Mostra d'Arte Sacra a Siena, alcuni saranno probabilmente sfuggiti all'attenzione

Testa di Apostolo - Sodoma - *Collezione Spannocchi. Fot. Burton.*

del visitatore superficiale, pur essendo di considerevole interesse per lo studioso. Fra questi trovansi i *Disegni*, per la maggior parte opera de' maestri appartenenti alla

Schizzi per l'Adorazione dei Magi - Sodoma. *Collezione Spannocchi* *Fot. Burton.*

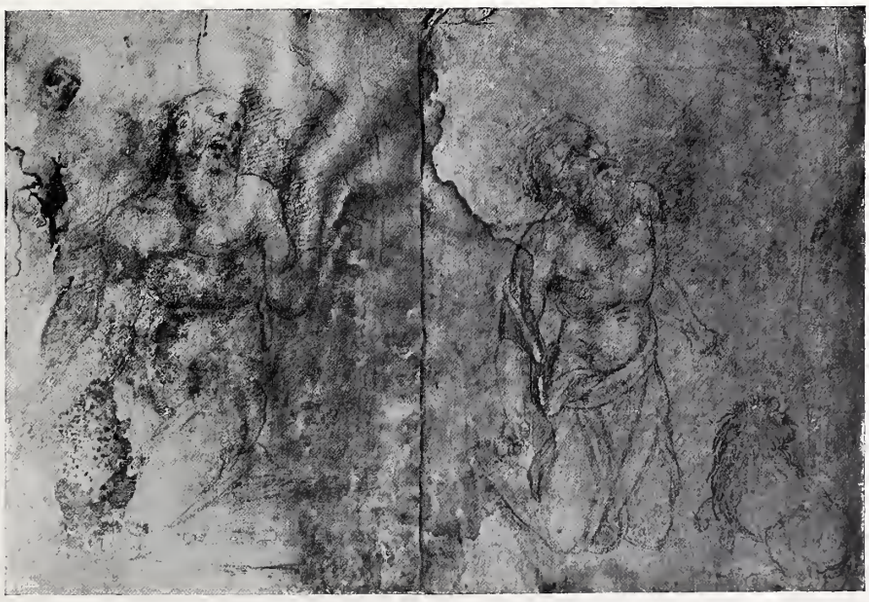
più tarda scuola senese. Tali disegni appartengono quasi tutti alla grande collezione della famiglia Spannocchi e a quella conservata nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti in Siena. Alcuni di essi sono specialmente degni di nota: una *Testa di Apostolo* del Sodoma (N. 94) ed

Re Moro - Sodoma - *Collezione Spannocchi.* *Fot. Burton.*

S. Gerolamo - Sodoma - *Coll. di Mr. Ludwig Mond Avenue Road* Regents Park - Londra. *Fot. Dixon.*

alcuni schizzi per la sua grande *Adorazione dei Magi* in S. Agostino (N. 63) di quest' ultima collezione, una grande testa di *Re Moro* senza barba facente parte del medesimo soggetto (N. 57) ed uno studio per la cappella di Piazza (N. 54).

Ma ancora più interessanti sono due leggeri schizzi a matita (N. 90-91) per un *S. Girolamo in ginocchio* che potrebbesi con profitto confrontare con due belle e complete rappresentazioni del medesimo Santo, che trovansi attualmente in Inghilterra. Che il soggetto del Santo Eremita, Padre della chiesa, S. Gerolamo, fosse un soggetto che in modo particolare attraesse Leonardo e i suoi seguaci è chiaramente provato dalle numerose composizioni da essi lasciateci, nelle quali figura questo famoso anacoreta, e prima fra tutte, il potente lavoro del maestro che trovasi ora, non terminato, nella Galleria Vaticana. Uno dei due dipinti in questione, da lungo tempo noto agli studiosi, e sovente esposto a Londra, fu già comperato dal compianto Giovanni Morelli dalla Galleria del Monte di Pietà in Roma, e forma ora uno dei principali ornamenti nella raccolta del Dr. Ludwig Mond. L' altro, che l' occchio acuto e la scienza critica di Mr. William Rankin scoperse di recente in una collezione privata di Londra, dove passava sotto il nome di Leonardo è in possesso di Mr. I. R. Saunders di Great Portland Street, Londra. Entrambi questi lavori sono grandiosi, arditamente eseguiti, sicuri nella composizione e davvero magnifici per ricchezza di colorito, specialmente quello di M. Saunders, che è certo molto ante-



Schizzi per un S. Gerolamo in ginocchio - Sodoma - *Collezione Spannocchi.* *Fot. Burton.*

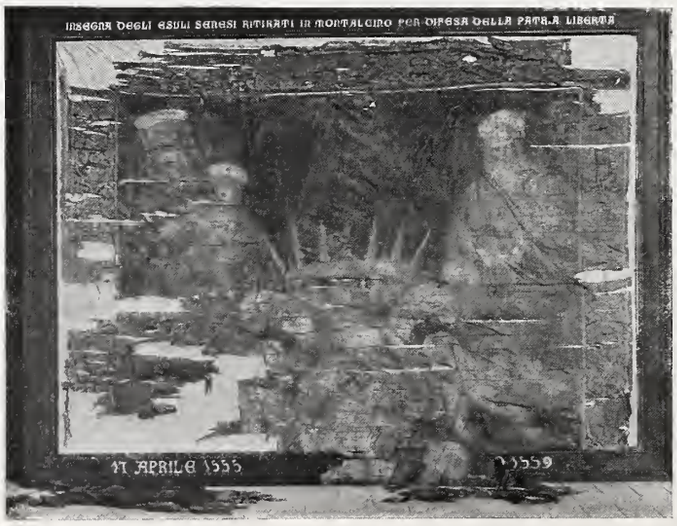
riore e che rivela in modo assai spiccato l'influenza di Leonardo. Le brillanti macchie di colore formate dal cappello e dal manto del Cardinale nei due angoli inferiori ci colpiscono vivamente per il contrasto che formano coi toni più smorzati dello sfondo e del paesaggio. Il confronto dei due dipinti coi disegni appartenenti alla collezione Spannocchi, di cui diamo qui due illustrazioni fotografiche, prese espressamente da Mr. H. Burton, non sarà privo d'interesse per lo studioso, poichè prova quanto il Bazzi fosse attratto da questo soggetto. Trattasi di esemplari magistrali della sua potenza nel dipingere singole figure di nobile apparenza se non di speciale bellezza di tipo. Siamo tanto avvezzi a immaginare il nostro artista come l'autore di tipi sensuali, come vergini svenute e giovani estatici, che siamo tentati di trascurare le sue facoltà in altre direzioni, quali le troviamo in questi due bellissimi lavori, così diversamente trattati, ma entrambi così poderosi nella espressione. Un'altra reliquia artistica e storica, sommamente interessante, che apparve all'Esposizione senese, merita d'esser notata in ispecial modo ed è lo stendardo della Repubblica di Montalcino (Sala XIII, N. 66). Lacera, sfigurata e ridotta in mille frammenti, essa, per la sua bellezza attira ancora l'attenzione dello spettatore. Il fatto che la data della Repubblica 1555-1559 si trova dipinta sulla cornice che rinchiude questo tesoro, facilmente può trarre in errore, poichè è evidente che l'opera risale a un'epoca anteriore: e più ancora essa ci rivela la presenza di due distinti artisti. E' impossibile il credere che la stessa mano che dipinse la graziosa Madonna col suo splendido Bambino ed il bellissimo e venerabile S. Antonio abate, possa essere l'autore della troppo decorata corona in stile del tardo Rinascimento, dei fiordalisi coi volgari putti che la sostengono.

San Gerolamo - Sodoma - *Collezione di Mr. I. R. Saunders* - Londra.

Non si potrebbe supporre che gli autori di questo malaugurato pasticcio si fossero appropriati un più vecchio e forse incompleto stendardo, innestandovi poi più recenti accessorii, quasi a provare, per mezzo dei gigli, le loro affinità francesi (e non fiorentine)? E non potremmo arrischiare un'altra ipotesi, cioè che la mano la quale disegnò le due belle figure sovraccennate, altra non fosse che quella dello stesso G. A. Bazzi, le cui leggiadre Madonne sono l'orgoglio di Siena?

Ciò non sarebbe voler spingere troppo oltre le probabilità storiche o artistiche e spiegherebbe quella venustà e quella grazia che nessuno dei seguaci del Sodoma riuscì mai a conseguire.

R. H. Hobart Cust.



Stendardo della Repubblica di Montalcino - Sodoma.

Roma. — Proroga della legge sulla esportazione artistica.

Il Ministro dell'I. P. ha presentato alla Camera la legge di proroga per altri due anni della legge sulla esportazione artistica 27 giugno 1903, che scadeva il 27 di questo mese.

Il provvedimento appare necessario, perchè il Governo dispone appena di un milione per l'acquisto di oggetti d'arte e di antichità.

Frattanto il Governo studierà il modo per procurarsi i primi fondi necessari per l'acquisto di quegli oggetti, dei quali, senza grave detrimento, non si possa impedire l'esportazione (?!).

Corrieri Artistici

TRENTO. — Esposizione d'arte sacra.

L'esposizione d'arte sacra inaugurata a Trento è un'altra prova della sempre maggior diffusione degli studi artistici che rifioriscono in ogni lembo d'Italia.

L'esposizione tenutasi lo scorso anno a Siena aveva messo in luce una quantità ragguardevolissima di oggetti e arredi sacri, che dimostravano quanta parte del nostro patrimonio artistico sfugga ancora alla ricerca degli studiosi e come le esposizioni temporanee giovino a rintracciare le cose ignorate dalla grande maggioranza.

Anche a Trento l'esposizione di arte sacra con le sue ricche raccolte, con i suoi documenti preziosi è una nuova cloquentissima pagina aggiunta alla nostra storia.

VERONA. — Altri scavi nel teatro romano.

Continuando attivamente gli scavi nel teatro romano di Verona vennero messi in luce altri importantissimi oggetti e parti di edificio. Una buona parte della gradinata, una statua muliebre in marmo greco senza testa e che fu riconosciuta appartenere all'epoca romana, dei tegoloni (tombali), specie di quadrelli che si allacciavano colle labbra, frammenti di anfore bisantate e frammenti di epigrafi. Fu pure trovato un bell'anello d'oro del '600 e, vicino ad esso, molte monete romane e alcune moderne, di Paolo V, di Ferrara e del Duca della Mirandola.

VARIETÀ.

Una pala in legno, del XV secolo, a Pressana (Cologna Veneta).

In una chiesetta privata dedicata a S. Giovanni, nel Comune di Pressana (Cologna Veneta), conservavasi sull'altar Maggiore la pala di cui qui diamo la riproduzione. È alta m. 2.95, larga m. 1.75, protetta da una cassa, la quale, fuor che nella base, che è del tempo della pala, pare affatto moderna. La pala sorge sopra una base più larga, a traforo finissimo, senza ornamentazioni laterali fuorchè due fregi paralleli, senza dubbio posteriori, e termina in cinque pinnacoli quattro dei quali, più grandi, contenenti in una nicchia una figurina di Santo per ciascuna; il quinto, quello di mezzo, il Crocifisso e due minori ai lati. Le altre nicchie sono divise in due piani portanti ciascuno cinque santi. Una nicchia maggiore delle altre è nel mezzo in tutti e due i piani e, unita al Crocifisso, forma un corpo a sè che sporge in avanti. Il lavoro, come si può vedere dall'andamento generale, è di stile gotico. Tutta la pala è ricoperta da un grosso strato di pittura verde dato da uno degli ultimi proprietari, che ha sciupato la bellezza dei trafori e la snellezza delle figure. Quanto all'epoca e all'autore, una scritta sulla base della cassa protettrice dice (completate le lacune e svolte le abbreviature): *questa ancona ha fato Bartolamio intaliatore di Verona 1470.* Il cartello che porta la scritta è accompagnato da gigli di Francia e nel mezzo ha uno stemma che può essere quello dei Montanari. Questa famiglia infatti nel XV secolo costrusse, e pei tre secoli successivi possedette, l'oratorio e il vicino palazzo, magnifica costruzione con loggiati e balconi, ricca d'ornati, del principio del XVI secolo. Al presente la pala, tolta dal luogo in cui si trovava, è conservata a Venezia in un palazzo privato. R. M. V.

Pala in legno del 1470.

Recenti rinvenimenti a Lambrate.

Nel breve scritto apparso sul *Politecnico* del mese di Maggio u. s. sul sarcofago di Lambrate, si metteva innanzi l'avviso che, se non altro per ragioni di analogia, come fu scoperta recentemente fra Albairate e Corbetta, a cura del nob. dott. Alberto Pisani Dossi, presso l'antico oratorio dei Santi martiri bresciani Faustino e Giovita, una necropoli romana disseminata su estesa area, altrettanto poteva constatarsi, in progresso di tempo, per la zona di terreno a destra del fiume fra Lambrate e Monluè, non distando molto in fondo dal sepolcreto ad ipogeo testè scoperto nelle prima di dette località, altro oratorio nella frazione dell'Ortica, dedicato esso pure ai due santi precitati.

Tale presunzione generica venne ora suffragata, prima di quanto potesse aspettarsi, dal fatto che tornarono in questi ultimi giorni in luce, precisamente nell'area di detto

oratorio di Lambrate, alcuni residui di tombe ad incinerazione ed un frammento di lapide mortuaria dei bassi tempi romani.

Consistono questi avanzi in un vaso cilindrico di pietra, dell'altezza di 2 decimetri e d'altrettanto in larghezza, contenente nella cavità superiore resti d'ossa e di cenere, due vasetti lacrimatorii e due teche metalliche con coperchio e residui di ceneri esse pure, tenute forse come reliquarii.

Quanto al marmo scritto, ora di forma quadrata e di circa due decimetri per lato, non è che frammentario sgraziatamente, ma la lettera B superiormente accennerebbe a quella formola di *Bona memoria* che serviva spesso quale intestazione alle epigrafi cristiane dei primi secoli dell'era nostra.

La riproduciamo anzi testualmente qui appresso per norma degli studiosi, sembrando che la seconda riga accenni ai giorni di vita *plus minus* del defunto in aggiunta al numero degli anni, che vi fa difetto per rottura, e l'ultima si riferisca alla voce conjux.

B
VALERIV
I . XXX . D . P
B. RABIA
CON

Esiste nell'oratorio stesso, che è di vecchia fondazione, ma fu rifatto e consacrato il 28 Agosto del 1519 e andò poi soggetto a mutazioni diverse, un brano d'affresco, delle dimensioni di 80 cent. d'altezza per 70 di larghezza, che già trovavasi sull'altar maggiore, e fu poi asportato col relativo muro e la cornice nella parete destra della chiesa, circa sei anni or sono, in seguito ai lavori occasionati dalla caduta per fulmine del campanile.

La cornice, con volute e teste d'angeli alate è apparentemente della seconda metà del XVI secolo, della quale epoca si rivelano pure i dipinti della volta a lunette e il grande affresco, ora perito, della Madonna del Rosario nel locale in cui eravi in passato una piscina ed oggidì destinato ad uso di sagrestia. Nel vano rientrante di quella cornice stanno le statuette in legno dorato di S. Sebastiano, S. Ambrogio, S. Faustino e S. Giovita.

L'inclusavi pittura a fresco per altro, rappresentante la Pietà, e cioè il Cristo ignudo e nimbato, colle braccia e le mani stese ed incrociate, parrebbe risalga invece all'epoca della consacrazione dell'oratorio nel 1519, e potrebbe così essere, non già del Luini stesso, ma piuttosto di artisti della sua scuola, in vista della debolezza di alcune parti del dipinto, benchè la testa non manchi di qualche espressione.

Sul valore della pittura fu ad ogni modo chiamata a decidere apposita Commissione della Regia Pinacoteca di Brera, la quale espresse al riguardo il proprio giudizio, portando la sua attenzione più specialmente su una Madonna di stile bizantino visibile in altro degli altari.

L'oratorio consacrato nel 1519 era d'assai più piccolo della chiesa attuale che si rivela della prima metà del XVII secolo, ed occupava presumibilmente la sola area della sagrestia: vi aveva sede una Confraternita dei due santi bresciani e fu solo nel 1606 che vi si fondò da Marsilio Fossati la Cappellania o Priorato di S. Giovanni Battista, di patronato Andreotti.

Soppresso nel 1781, aveva vicino in Cavriano altro oratorio di Sant'Ambrogio già di ragione delle monache di Santa Radegonda in Milano, e passato poi nel 1702 all'abate Gorani, il cui stemma scorgesi tuttodì sulla porta d'accesso a quel luogo pio, ora volto da tempo ad uso di cascinale agricolo.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Mostra d'arte antica abruzzese. Le ceramiche di Castelli.

Attraversando le quattro sale della mostra che contengono le maioliche c'è da credersi nel regno dei sogni, tanto quegli umili vasi d'argilla disposti in severe e semplici scansie in sale disadorne han potenza di evocare, potenza di far correre la mente e sbrigliare la fantasia.

Quanta ricchezza di forme, di motivi, di colori! Dipinti a vernice cruda, cotti a gran fuoco, cristallini e smaglianti ne' colori vivi e perlacei cieli di primavera, prati di fiori, ninfe ignude inseguite da deità silvestri, alberi multiformi, animali di un verismo sorprendente, archi, ruderi, palazzi, battaglie, tutto vive, s'agita, parla: un mondo e tutti i tempi fissati, eternati da schietti lavoratori con mezzi irrisorii: un po' d'argilla plastica e di quazzo, un ossido di ferro o di piombo o d'alluminio e tre pennelli sottili.

Tanto poterono i padri nostri quando l'artista non si credeva un semidio ma un semplice artigiano lavorante a giornata nella bottega d'un maestro.

Sulle ceramiche di Castelli si potrebbero scriver volumi e tutti ci s'augura, come già ebbi a dire, che chi può e deve, faccia.

S'accennerà qui in breve chè spazio, tempo e poco sapère non consentono di fare altrimenti.

Sotto il monte delle Pareti, poco lungi dal Gran Sasso, tra il Rio e il Leomogna, è un piccolo borgo d'origine remotissima e famoso, e lodato ne' secoli XV, XVI e XVII, e giù fino ai nostri giorni per l'arte della ceramica: Castelli.

E come l'origine sua è remota, così si perde nella notte de' tempi l'origine dell'arte che vi fiorì. Strati d'argilla friabile e impastabile, e banchi di quazzo davan la materia prima ma non si sa chi pensasse primo a usarla. Frammenti etruschi e figurine con lettere osche trovate a caso ne' scavi (dico a caso perchè per incuria o per malavoglia, gli scavi archeologici in Abruzzo non hanno avuto quello sviluppo che importanza e abbondanza di materiale richiedevano), fanno pensare ad una origine etrusca ed anche a ciò fa pensare il vaso di figura diota, che si osserva nel triente atriano.

Ma chi può accertare?

E l'importanza enorme della mostra abruzzese sta appunto in questo: nel far pensare a studiare tali problemi e a risolverli.

Ora, appunto che si può e si deve fare agli ordinatori della mostra è questo: che non si sia tenuto conto dell'ordine storico e che tutto sia stato accatastato senza una norma d'autore, di tempo, di scuola, tanto che si può

trovare un Gesualdo Fuina vicino a un Carmine Gentile o a un Francesco Grue ed avere la stessa impressione che si ha sentendo immediatamente vicini il *mi* di un violino e il *do* d'un trombone.

Possono obiettare gli egregi ordinatori della mostra che il museo di Napoli e S. Martino e il barone Aliprandi e l'on. De Riseis e gli altri che han mandato oggetti ci tenevano all'integrità e continuità delle loro collezioni, ma allora si poteva ben mettere sotto le opere più importanti e sotto i gruppetti omogenei delle attribuzioni probabili di tempo e d'autore; un cartello costa poco e i visitatori non han l'obbligo d'esser conoscitori e storici dell'arte per potersi orizzontare.

E un altro appunto si può fare, che verte appunto sulla questione delle origini e su alcune particolarità e stranezze dell'arte della ceramica.

Tutti quelli che s'occupano di queste cose sanno che esiste in Castelli un Cristo in maiolica di grandezza naturale. Perchè non è comparso alla mostra?

Nel museo Pasolini di Faenza esistono sei posate complete dal manico di maiolica verde e dal cucchiaio tutto di maiolica, un quadretto contenente cinquanta figure in un piede di larghezza e rappresentante Mosè che detta la legge, e alcune tazze di colore rosso scuro e importanti perchè il rosso oscuro non era molto usato a Castelli.

Perchè non si son richieste queste opere, che per la stranezza del tipo e per mancanza di esemplari consimili assumevano una importanza straordinaria?

È possibile che il prof. Tesorone ignori l'esistenza del museo Pasolini e del Cristo di Castelli? No certamente.

E allora: o i proprietari si son rifiutati di inviare le opere alla mostra, come il comune di Teramo pel paliotto ormai famoso, e per la storia e per l'arte si debbon biasimare, o tali opere han recentemente emigrato e allora si dovrebbe almeno cercare di sapere dove sono finite.

Questo per l'amaro ch'è poco; quanto al dolce la cittadinanza teatina e l'Abruzzo e la stampa tutta han prodigate troppe lodi e ben meritate agli egregi ordinatori perchè le mie non sian di soprappiù.

E proseguiamo.

Quest'arte che fu prima esercitata in Castelli tanto che Cipriano Piccol Basso, il primo che scrivesse intorno all'arte del vasaio, chiamò genericamente le maioliche lavori alla castellana, sentì però la influenza di Luca Della Robbia, e pare che solo verso la metà del quattrocento si cominciasse in Castelli a seguire rozzamente la nuova maniera, che già dava splendidi risultati a Castel Durante, a Pesaro, Urbino, Faenza e Gubbio.

E quando Dolci e Lovelini, Girolamo Lanfranco e Guido Selvaggio, Giorgio Andreoli e i fratelli Fontana eran celebri, i pochi anonimi che rappresentan qui colla mostra di Chieti il loro periodo, fan vedere chiaramente che a Castelli si movevano appena i primi passi.

E siamo al fenomeno più importante. Le fabbriche sunnominate sfioriscono e gli artisti citati muoiono senza lasciar successori.

Anno 1600: decadenza in ogni arte ed anche nella ceramica e Castelli spunta sola come un fiore nel deserto e tiene alto il nome d'Italia a fronte di tutte le fabbriche straniere. Mentre l'altre splendevano essa si preparava, e morte l'altre essa ne prende l'eredità orgogliosamente, splendidamente.

E i Grue, e i Gentile, e i Cappelletti, famiglie che trasmettevansi l'arte di padre in figlio, per secoli inondarono l'Europa di cornici, mattonelle, lucerne, candelieri, tabacchiere, piatti, tazze, guantiere, vasi d'ogni forma.

E tutti allora in Castelli s'eran dedicati alle maioliche con una febbre di lavoro e un'abbondanza di produzione stupenda.

Tutti i secoli di operosità della fabbrica di Castelli compaiono qui alla mostra, degnamente rappresentati ed è bene notare subito un carattere speciale che distingue queste ceramiche dalle sorelle di Faenza, d'Urbino e d'altri luoghi: esse non han mai l'azzurro violento a riflessi d'acciaio come l'ali de' scarabei, azzurro che compare invece nell'oreficeria abruzzese, meravigliosamente smagliante, nei smalti traslucidi di Nicola da Guardiagrele.

Il disegno delle maioliche di Castelli è spesso forte, quasi duro, bruscamente trattato, ma il colore n'è sempre delicato, fine, a sfumature di turchino slavate con cangianti perlacei, con fondi bianco avorio e punti d'oro, e la prospettiva aerea è indiscutibilmente superiore a tutte le altre maioliche del mondo.

I motivi ornamentali e i soggetti classici, pastorali, idilliaci, si ripetono qui come già ne' tappeti di Pescocostanzo dove si trova quasi sempre la centauressa che regge sul dito lo sparviere, e spessissimo l'aquila bicipite dello scudo svevo.

Ed ho finito, non perchè non volessi dire e sapere di più ma perchè la parte seguente d'analisi non può trovar posto in un articolo. Chi vuol sapere e vedere di più, giri le sale; per farlo venga a Chieti.

Dentro le scansie severe i vasi multiformi e multicolori narrano la storia del borgo di Castelli.

(Da un articolo di MARIO MARIANI nel *Messaggero*).

Bibliografia

= *Raphael* - **A. R. Dryhurst**. *Methuen & C., London, 1905.*

E' questo un elegante volume arricchito di numerose illustrazioni, abbastanza nitide, malgrado le loro minuscole dimensioni, che fa parte della serie dei *piccoli libri sull'arte* pubblicata per cura di Cyril Davenport. Il succedersi di opere come questa e come quelle edite dal Bell che, se non tutte perfette, sono per lo più utilissime, perchè servono a far conoscere arte e artisti a tanti i quali non ne attingerebbero la conoscenza in libri di maggior mole, è una prova di quanto simili argomenti destino interesse nel pubblico inglese.

Il **Dryhurst** crede col Morelli, da lui chiamato il *Darwin* della critica d'arte (come gli spiritualisti del giorno d'oggi attaccano l'autore della *Discendenza dell'uomo,* così molti moderni critici danno l'assalto alle teorie morelliane), che il primo maestro di Raffaello fosse Timoteo Viti, e ne vede la prova in alcune caratteristiche della scuola del Francia e del Costa, che si ritrovano nei primi lavori del grande urbinate. Queste caratteristiche egli venne perdendo poi, quando nel 1499 passò a lavorare col Vannucci in Perugia, d'onde lo attrasse a Firenze la fama dei due astri maggiori che in quei giorni illuminavano tutto il firmamento di loro luce radiosa, Michelangelo e Leonardo. Di quest'ultimo infatti si scorge l'influsso in alcuni ritratti di Raffaello ora negli Uffizi. Da Firenze il giovane maestro passò a Roma che, come dice l'A., era allora non solo la capi-

tale della cristianità, ma la sede della coltura e del sapere: vi andò probabilmente coll'appoggio del nuovo Duca d'Urbino, nipote di Giulio II, allora pontefice. Ivi cominciò a lavorare in quelle stanze, che da lui presero il nome, dando prova della potenza meravigliosa del suo ingegno, che dalle semplici composizioni di Perugia e di Firenze assurgeva ad opere di tanta mole e di tanta grandiosità. E come se quell'immane fatica non bastasse ad occupare tutta la sua attività e tutta la sua immaginazione, lo stupefacente giovane trovava ancora il modo di darsi alla poesia, incorniciando i suoi schizzi di versi d'amore. Stabilito in Roma, al servizio di due Papi, di Giulio II prima, quindi del suo successore, Leone X, che lo mise alla testa della fabbrica S. Pietro, Raffaello era giunto al sommo della sua fama ammirato e invidiato dagli artisti tutti, quando nel fiore degli anni la morte ne troncò la gloriosa esistenza. Il **Dryhurst** non si limita però a narrare la vita del maestro, ma ne analizza le opere principali, ne fissa la cronologia, ne fa conoscere le vicende, sino a menzionare le somme per esse pagate, e tutto ciò in uno stile piano ma vario, tale insomma da non stancare il lettore, il quale, senza quasi avvedersene, giunge alla fine delle duecento pagine che compongono il volumetto. Nelle attribuzioni l'A. per la maggior parte concorda col Morelli e coi più autorevoli critici di quella scuola, come il Berenson, salvo che egli reputa genuine parecchie opere del Louvre generalmente ritenute di Giulio Romano. « La grazia nella linea, la bella composizione dei gruppi, piuttostoche delle singole figure, e un notevole potere di illustrazione e di invenzione sono le caratteristiche di Raffaello », conclude il D. con un giudizio che a noi sembra molto parco, e che, per essere completo, richiederebbe parecchie aggiunte. Ad esempio una delle doti principali del sommo artista, non è forse quella, di essere, come dice giustamente il Berenson, il più gran compositore di spazio, cioè di rendere lo spazio, come nessuno, nè prima, nè dopo di lui seppe mai? Tralasciando per brevità di riferire alcune considerazioni che il **Dryhurst** fa sopra Raffaello, la sua scuola e i deboli suoi imitatori, termineremo dicendo che se questo libro non apprenderà molto di nuovo agli studiosi, nè crediamo fosse nell'intenzione dell'autore di rivelarci cose peregrine, di certo chiunque si interessi all'arte, lo leggerà con diletto e con frutto. *g. c.*

= Ci annunciano che nel prossimo autunno la casa editrice L. Murray di Londra pubblicherà uno *Studio storico su G. A. Bazzi (il Sodoma)*, uomo e pittore, di Mr. **Robert H. Hobart Cust,** il cui nome è ben noto ai lettori della nostra rivista.

= **Diego Sant'Ambrogio**, *L'Ipogeo ed il Sarcofago Romano di Lambrate del IV secolo,* Milano (Dal *Politecnico* 1905). L'A. descrive e illustra l'ipogeo testè scoperto a Lambrate del quale egli stesso parlò in questa *Rassegna.* Una illustrazione e un'utile pianta della topografia del luogo ove fu fatta la scoperta completano lo scritto.

= *Collection de broderies anciennes* décrites par Madame **Isabelle Errera**. Catalogue orné de 104 photogravures. Bruxelles. Lamertin éditeur, 1905.

La gentile e colta signora, che con tanta competenza e con un'attività rara per una gentildonna ha saputo conquistare uno de' primissimi posti fra gli illustratori dell'arte tessile antica — e già nota per altre sue acute pubblicazioni e pel catalogo delle stoffe del Museo reale d'arti decorative ed industriali di Bruxelles, alla cui formazione essa ha notevolmente concorso — pubblica oggi, in ricca ed elegantissima veste tipografica, l'illustrazione, in forma di catalogo critico e descrittivo, degli antichi ricami di quel Museo. La collezione è del maggior interesse: s'inizia con un preziosissimo esemplare di lavoro egiziano sotto l'influenza bizantina, del secolo VI-VII e, attraverso a numerosissimi esemplari di epoche varie, specialmente del XV e del XVI secolo, arriva fino a una riproduzione a ricamo di una pittura di Rubens. Oltre i numerosi specialisti, gli studiosi della storia dell'arte negli altri suoi rami saranno grati all'autrice di questa pubblicazione che sarà molto consultata, come termine sicuro di confronto e come aiuto, in casi dubbi, a classificazioni di scuole e di epoche. Come gli altri rami dell'arte industriale, anche l'arte del ricamo presenta spesso un notevole ritardo — in confronto alle arti maggiori — nelle riproduzioni dei motivi e delle forme; perciò lo studioso dovrà tenerne il dovuto conto. Anche l'iconografo troverà un notevole aiuto da questa pubblicazione, data la grande quantità di riproduzioni di figure e di attributi. Qualche volta le forme dei ricami riprodotti appaion così pure e svelte da far nascere il dubbio che possano appartenere al periodo aureo del Rinascimento anzichè al sec. XVI indicato nella monografia: cito la bella *banda* a ricamo d'oro col n. 45 (per la quale la precisazione dello stemma arcivescovile avrebbe tuttavia portato indizio abbastanza sicuro) che par lavoro italiano del XV secolo anzichè spagnuolo del XVI: l'esemplare al n. 49 che parrebbe del XV anzichè del XVI; l'altro al n. 50 che parrebbe pure dello stesso XV secolo anzichè del successivo, come vuole l'autrice. Così dicasi del n. 52, del n. 54, del n. 59, del n. 66 e di qualche altro, che presentano, in apparenza, tutti i caratteri, nelle forme d'arte e nelle *candelabre* decorative, del più puro quattrocento. Ma l'autrice, che dell'arte tessile conosce tutti i segreti e le attrattive, e che ebbe a lungo sott'occhio gli esemplari, si basò certamente, nella catalogazione, anche sui criterî tecnici che sfuggono a chi osserva solamente le riproduzioni e sopratutto, ripeto, a chi non tiene nel dovuto conto il gran ritardo che caratterizza l'evoluzione dei rami minori dell'arte. F. M. V.

= **Giorgio Sinigaglia**, *De' Vivarini pittori da Murano*, Bergamo, Arti Grafiche 1905.

E' un'utile rassegna delle opere dei Vivarini, corredata di buon numero di nitide riproduzioni dirette dei dipinti. Premesso un esame dell'ambiente in cui la vivacissima opera vivarinesca sorse e trionfò, l'A. ricorda i dati biografici dei varii componenti quella famiglia d'artisti e ne ricorda le opere, sulla guida dei più moderni scrittori d'arte veneta, facendo notare l'evoluzione e le varie influenze subìte dai maestri e il passaggio dell'arte loro nei continuatori, anche oltre i limiti delle venete lagune. L'autore ha insistito per provare, col Berenson e col Cavalcaselle, che quella dei Vivarini è una vera scuola, avente indole e tecnica tutta sua propria. Alla monografia segue la cronologia delle opere d'Antonio, di Bartolomeo e di Alvise Vivarini.

= Il *Bollettino del Museo di Belle Arti in Boston* ha un articolo del Segretario Mr. **B. J. Gilman** in cui egli discute a lungo la questione del *ritratto di Filippo IV* di Spagna acquistato nello scorso anno a Madrid e pubblicato ultimamente nella nostra *Rassegna.* Siccome l'autenticità di tale pittura attribuita a Velasquez fu messa in dubbio in Spagna ed in Inghilterra, il *Bollettino* riporta invece il parere di molti autorevoli critici fra cui quello del **Berenson**, che non ritengono si possa trattare di una copia.

= Nel fascicolo di giugno del *Burlington Magazine*, **Herbert P. Horne** continua il suo *Studio su Andrea del Castagno* che egli crede nato nei primi anni del sec. XV presso a Scarperia, come vuole il Vasari, non a San Martino a Castagno siccome sosteneva il Milanesi. Passa poi ad analizzare le prime opere di Andrea, quali (l'affresco degli impiccati sulla facciata del Bargello essendo stato cancellato una sessantina d'anni dopo che fu fatto) le pitture murali nel già convento di S. Apollonia in Firenze, che crede eseguite non molto dopo l'erezione di questa parte dell'edificio nel 1434. Mentre il Berenson nei suoi *Florentine Painters* dice che Andrea subì l'influenza di Donatello e di P. Uccello, l'**Horne** riconosce quella del primo ma non del secondo, e in alcune particolarità delle figure ritratte nella Crocifissione vorrebbe ritrovare le reminiscenze di certi giotteschi, come B. Daddi. Notiamo in questo stesso fascicolo una notizia di **L. Cust** in cui loda la decisione presa dal Municipio di Verona di collocare in sede più degna la interessante galleria di quella città e di affidarne il riordinamento all'ottimo direttore, il cav. Sgulmero. Sono così rari gli elogi che ci vengono dall'estero per quanto in Italia si fa per la conservazione delle opere d'arte, che noi rileviamo con piacere le parole di Lionel Cust, sopratutto per quanto si riferisce al cav. Sgulmero, purchè però egli abbia cura che i *competenti artisti locali* non restaurino eccessivamente i quadri della Pinacoteca.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Firenze. — Per la facciata di S. Lorenzo.

Nel concorso di secondo grado per la facciata della basilica di S. Lorenzo, la Commissione aggiudicatrice, presieduta dall'architetto D'Andrade, ha scelto uno dei progetti presentati da Cesare Bazzani di Roma.

La relazione, redatta dall'architetto barone di Geymüller, venne presentata al presidente del Comitato, principe Corsini.

E' noto che nell'anno 1901 fu aperto un concorso fra gli artisti italiani per la facciata della basilica di S. Lorenzo in Firenze, ad iniziativa di un Comitato di cospicui cittadini, alla cui testa erano il principe Tommaso Corsini, il pittore Arturo Faldi, il nobile Martelli, don Piero Rigacci ed altri.

Il concorso riuscì solenne per numero e valore di concorrenti e anche vivace di polemiche artistiche, molti opinando non essere opportuno dare oggi facciata a edifici che non l'hanno. La giuria internazionale, esaminati i progetti, propose una seconda gara tra i sette migliori, mentre per altri dieci proponeva uno speciale encomio.

Ora, dopo quattro anni dal primo concorso, la gara dunque si chiude definitivamente con la vittoria del Bazzani.

Livorno. — Una scoperta archeologica a Castiglioncello.

Nel vicino paese di Castiglioncello gli operai dell'impresa Parisi, costruttrice delle ferrovia Livorno-Vada, facendo degli scavi, hanno scoperto un mausoleo etrusco, che è una vera opera d'arte.

Per il passaggio della linea ferroviaria si è dovuta demolire la parte anteriore di una villa del Barone Patrone ed abbassare il livello della via Provinciale che dovrà essere spostata. Per questi lavori è stata necessaria una mina la quale, scoppiando, mise in luce un foro. Allargato il foro e penetrati in una specie di forno grandissimo, gli operai trovarono un mausoleo, che ha una porta d'entrata otturata da pietre: è alto circa m. 2 e mezzo e largo 4 per 3; ai lati vi sono dei sedili di pietra scolpiti molto rozzamente. Nel mezzo si eleva un'urna funeraria sulla quale spicca una donna ravvolta in serico drappeggiamento; sulla testa posa una corona e tiene in mano un ventaglio. Più che seduta, la statua, che è in alabastro assai ben conservato, è appoggiata su un fianco, col corpo allungato ed il busto leggermente eretto. Nel basamento dell'urna si notano alcuni bassorilievi, due dei quali rappresentanti il rapimento di Elena.

Opinione degli archeologi è che si tratti di un mausoleo destinato a qualche ricca patrizia etrusca nell'epoca di circa tre secoli innanzi l'era volgare. Altre piccole scoperte furono fatte qua e là nei pressi degli scavi.

Appena avvenne la scoperta del prezioso mausoleo accadde fra gli operai e le autorità un po' di contrasto, perchè gli scopritori volevano assicurati i loro diritti di scoperta: dopo le assicurazioni del barone Patrone e del loro ing. De Montel, la statua fu tolta e depositata nell'Hôtel di Castiglioncello sotto la personale responsabilità del proprietario signor Simonetti, mentre alcuni agenti di Finanza restarono a guardia del mausoleo.

Il Governo ha inviato sul posto il prof. Milani, che ha già incominciato i suoi studi ed ha rilevato molte fotografie.

Graffignana (S. Angelo Lodigiano). — La scoperta di tombe galliche.

A Graffignana, paesello posto sulla destra del Lambro, tra Sant'Angelo Lodigiano e S. Colombano, s'erano rinvenute, in località detta *Gazzeretto*, nell'ottobre dell'anno scorso, varie tombe galliche, alcune anteriori alla conquista romana, altre de' primi tempi di quella dominazione. Quelle scoperte vennero accertate e allora divulgate dai signori avv. Giovanni Baroni e maestro Giovanni Agnelli di Lodi.

Ora i medesimi signori ci comunicano la scoperta di un'altra tomba avvenuta a sud del paese, nel campo detto *Moronessa*, tomba lunga m. 1.60, larga m. 0.90, alta m. 1, a forma di casa con tetto a due pioventi, formata di embrici e col culmine protetto da tegole. Era ad incinerazione, orientata da nord a sud. Conteneva 17 oggetti, e cioè: vasi di terra cotta, una lucernetta pure di cotto, parecchi unguentari di vetro, un anello di ferro e 4 monete romane di medio bronzo quasi indecifrabili, ma che si possono attribuire al primo secolo dopo G. C.

Ogni cosa venne ricuperata per intromissione del benemerito arciprete di Graffignana e depositata nel Museo di Lodi dai lodati signori Baroni e Agnelli.

Il prof. Castelfranco di Milano si recò sopra luogo guidato dai detti signori, lodò molto l'opera di quei benemeriti cittadini ed ebbe la promessa che qualunque altra consimile tomba venisse a scoprirsi nella medesima località o nei dintorni, verrà trasportata intatta nel Museo di Lodi.

Reggio Calabria. — Rinvenimento di una tomba.

La *Rivista storica calabrese* diretta da monsignor Rocco Cotroneo, dà, nell'ultimo fascicolo, notizia di un'antichissima tomba, rinvenutasi in un fondo agrumetato, posto nella contrada Ravagnese, di proprietà del signor Consolato Areadi. La tomba è a volta e costruita con materiale a secco, tutto consistente in grossi mattoni di forma parallelepipeda, molti dei quali recano sul dorso l'indicazione: *Pheinon* e molti altri, aggiunte ad essa, le lettere in monogramma: *A.* e *P.* Dei varii oggetti, che trovavansi rinchiusi nella tomba e che la *Rivista storica* enumera, chiamandoli tesoretto inapprezzabile, fanno parte una pietra granata recante incisa con arte meravigliosamente fine una *Vittoria*, un grosso anello d'oro, in cui la pietra era incastonata, una ghirlanda di foglie d'oro purissimo, varie *patere*, anfore, vasi lacrimali, e lucernette.

Poggiomarino. — Oggetti del periodo romano-pompeiano.

Il giorno 8 maggio un contadino eseguendo presso Poggiomarino lo sterro per la costruzione di un muro, rinvenne uno scheletro umano, presso il quale si trovavano quattro armille grandi e bellissime in oro massiccio, ornate da smeraldi, un paio di grandi orecchini di perle orientali, due collane d' oro, perle e smeraldi, e due anelli pure con smeraldi. Di tale rinvenimento è stato informato l'ispettore dei RR. scavi di Pompei, Spano, e si è constatato che gli oggetti preziosi sono del periodo romano-pompeiano e di grande valore artistico. Si recherà sul posto il direttore con altri funzionari per la illustrazione degli oggetti e per garantire la parte di essi spettante allo Stato.

Londra. — Il valore artistico dei musei Morgan.

Pierpont Morgan è nel suo quarto d'ora di celebrità per il mecenatismo artistico.

Nell'occasione del suo ritorno a Londra da un viaggio in Francia e in Italia i giornali inglesi pubblicano le più particolareggiate notizie delle opere d'arte dal Morgan raccolte nel suo palazzo di Londra e ne' suoi palazzi americani. Si sa che il miliardario americano possiede tutti i capolavori venduti in questi ultimi anni a più caro prezzo.

Ecco, per curiosità, alcune somme che si dicono sborsate per questi acquisti: *La Madonna e S. Antonio di Padova* di Raffaello costò al Morgan 2.500.000 lire: la stessa cifra fu pagata per un *Arazzo gotico* di Van Eyck. Due pannelli di Fragonard, dipinti per M.me du Barry, sarebbero stati acquistati per 1.750.000 lire; quattro tappezzerie *d' après* Boucher per 2.000.000 di lire; *la duchesse volée* di Gainsborough per 1.000.000 di lire; un paesaggio di Hobbema per 1.250.000 lire; il trittico di Limoges di Nadan Pénicaud per 500.000 lire; la collezione d'argenteria di Gullinan per 1.500.000 lire, la collezione delle maioliche di Mannheim per 2.500.000 lire, la collezione di porcellane Garland per 3.750.000 lire. Naturalmente non possiamo rispondere dell' esattezza di queste cifre.

La più importante raccolta di quadri il Morgan la tiene nel suo museo di New-York.

Londra. — Un ventaglio di Watteau.

Una curiosa scoperta venne fatta nel granaio di un vecchio castello d'Inghilterra. È stato trovato un ventaglio, piccolo capolavoro, che i più autorevoli conoscitori di Londra attribuiscono ad Antonio Vatteau.

I due lati del ventaglio rappresentano alcune scene pastorali: in un paesaggio le pastorelle scherzano e danzano, mentre due o tre pastori suonano antichi istrumenti. Le stecche del ventaglio sono d'avorio finamente lavorate.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°

di Aug. Zeiss & C.°

MILANO - Via Dante, 7

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

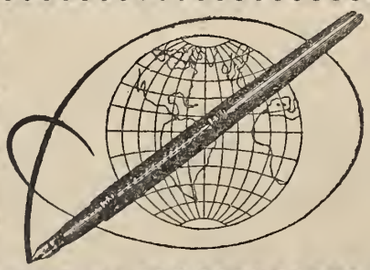
Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati



TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

G. W. Forbes.

Anno V - N. 8 Milano: Agosto 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

F. MASON-PERKINS: Pitture Italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia (S. U. A.) *(con dodici incisioni)*. — AMBROGIO ANNONI: Per la Milano Artistica. - Antica arte e nuova e la Casa Missaglia. - Amore e cultura d'arte milanese. - La Chiesa e il Convento di S. Maria Incoronata. - Il Refettorio del Convento di S. Maria della Pace *(con otto incisioni) (continuazione e fine)*. — Varietà - *L. D. O.*: Per la conservazione del Sacro Monte sopra Varese *(con tre incisioni)*. — GUIDO CAGNOLA: Una nuova opera di Giovanni Francesco da Rimini *(con una incisione)*. — F. MALAGUZZI VALERI: Un disegno del Bernini per il "Deliquio di Santa Teresa" *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.— Necrologio: FEDERICO ARGNANI.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Roma — La fine dei lavori di restauro negli affreschi della cappella Sistina.

Sono al termine i grandi lavori cominciati nel 1903 per restaurare l'affresco di Michelangelo nel soffitto della cappella Sistina. Ormai ogni timore è dissipato ulla possibilità di una rovina.

I lavori vennero eseguiti con prudenza e con vera abilità, senza la menoma alterazione dell'opera Michelangiolesca.

Venezia — Ancora i paesaggi dei Guardi.

Nello scorso numero abbiamo noi pure raccolta la voce che quattro vedute del Guardi fossero state acquistate da un ricco francese per 80.000 lire e trasportate nella vicina repubblica.

Ora il presidente dell'ufficio di esportazione del Veneto smentisce formalmente la grave notizia o almeno che quell'ufficio di esportazione abbia rilasciato il permesso, nè ricevuta alcuna domanda per mandare all'estero i quattro paesaggi del Guardi.

Resta ora a vedersi se la notizia è priva di fondamento anche per quanto riguarda l'esodo dei quadri per vie non acconsentite dalla legge.

Venezia — Restauro d'un palazzo.

Il palazzo Viaro-Zane in campo Santa Maria Mater Domini a Venezia, proprietà della famiglia Gabrieli-Bartoluzzi, è stato restaurato. mantenendo intatte le linee architettoniche e i particolari artistici sulla facciata e sui lati.

Questo famoso palazzo servì un tempo a teatro di marionette, celebre specialmente negli ultimi tempi del dogado di L. Manin.

Firenze — Per le gallerie e per i musei.

Nel salone della galleria Corsini si tenne una importantissima riunione dell'associazione per la difesa di Firenze antica.

Presiedeva il senatore Don Tommaso principe Corsini ed erano presenti vari artisti, deputati e senatori, mentre molti avevano mandata la loro adesione.

L'adunanza aveva lo scopo di protestare solennemente contro l'ingiusta applicazione della legge concernente i proventi degli ingressi delle nostre gallerie, le quali danno da sole una somma quasi eguale a quella data da molte altre gallerie messe insieme.

Il vice-presidente Biagi formulò il seguente ordine del giorno, approvato all'unanimità:

« L'associazione per la difesa di Firenze antica, nella solenne adunanza del 25 giugno 1905, con l'intervento e l'adesione di senatori e deputati delle provincie toscane, del rappresentante del Sindaco di Firenze e del Collegio dei professori dell'Accademia di Belle Arti, presa conoscenza delle varie disposizioni che son venute a privare le Gallerie e Musei di Firenze dei proventi ad essi spettanti per legge;

fa voti, perchè conformemente alla proposta d'iniziativa parlamentare presentata alla Camera, venga abolito il fondo comune creato con la Legge 22 giugno 1902, che danneggia gravemente gli istituti artistici fiorentini e ne impedisce il naturale incremento;

e protesta intanto contro la misura non equa con la quale, interpretandosi in modo parziale le leggi 2 giugno e 26 Dicembre 1901, gli oneri degli acquisti della Galleria Borghese e del Museo Buoncompagni-Ludovisi si fanno speciamente gravare sulle nostre Gallerie, fa voti infine che dal cumulo dei proventi di tutte le Gallerie e Musei del Regno si defalchi la somma di L. 200.000 ormai vincolata per le gallerie Borghese e Buoncompagni e il resto sia diviso in parti eguali, una per il così detto fondo comune e l'altra per essere ripartita fra le Gallerie e Musei Governativi proporzionatamente ai proventi dati da essi, a norma dell'art. 4 della legge 27 maggio 1875 ».

Intervennero all'adunanza i senatori Villari e Torrigiani e i deputati Rosadi, Pucci, Ginori-Conti, Serristori e gran numero di artisti. Aderirono molti altri senatori e deputati della Toscana.

Firenze — Gli arazzi esposti nella loggia dei Lanzi.

Secondo una antica consuetudine, abbandonata da qualche tempo, ma nello scorso anno ripresa, vennero esposti nel giorno di S. Giovanni. sotto la loggia della Signoria, gli arazzi della *Storia di Ester,* di cui la serie è stata testè completata.

I sette arazzi furono eseguiti nella manifattura dei Gobelins su cartoni dipinti a Roma dal De-Troy tra il 1737 e il 1740. Rappresentano: Ester che si prepara per recarsi alla presenza del re Assuero, Assuero che incorona la regina Ester, Mardocheo che rifiuta di inchinarsi ad Aman. Mardocheo condotto in trionfo da Aman, Ester che impetra da Assuero la vita per sè e per il popolo ebreo, durante un banchetto, Assuero comanda che sia arrestato Aman, Lo svenimento di Ester, mentre è per chiedere ad Assuero la grazia pel popolo ebreo.

L'anno scorso fu esposto per la stessa occasione il paramento in sette pezzi della storia di Adamo ed Eva su cartoni del Van Orley; paramento solito ad esporsi nei tempi passati per la festa di San Giovanni.

Questa serie, coi fatti di Ester, finora smembrata e divisa fra la galleria degli Arazzi e il Regio Museo Nazionale, venne quindi esposta per la prima volta e potrà negli anni venturi essere opportunamente alternata con la serie delle rappresentazioni di Adamo ed Eva e con altre serie che si stanno ricomponendo.

Napoli — Una generosa offerta.

La facciata del Duomo di Napoli recentemente inaugurata non rappresenta la esecuzione completa del progetto, nel quale le due torri laterali debbono elevarsi oltre la massima altezza della porta centrale.

La costruzione già eseguita è costata circa 650 mila lire e per le torri ne occorreranno altre 400 mila.

Pare, intanto — e diamo la notizia con riserva — che un ricchissimo gentiluomo napoletano voglia offrire questa rispettabile somma per non lasciare la facciata incompleta.

Bari. — Tombe antiche.

A Noicotaro nel cimitero si sono rinvenute alcune tombe che rimontano ad epoche remotissime, come lo dimostrano i vasi italo-greci in esse ritrovati. In una tomba si sono rinvenuti uno scudo ed altri oggetti di rame finemente incisi.

Verona — Le arche Scaligere.

Ecco un serie di provvedimenti che, se eseguiti, saranno il miglior conforto per i difensori del patrimonio artistico nella città.

I membri della commissione centrale per i monumenti, Camillo Boito, Alfredo d'Andrade, Ugo Ojetti che, per incarico del ministero e domanda del Municipio, si recarono l'11 maggio scorso a Verona per visitare le arche Scaligere e i lavori di restauro e consolidamento che vi sono stati fatti in questi ultimi anni, hanno presentato ieri alla direzione generale delle Belle Arti le loro conclusioni.

Per l'arca di Giovanni della Scala, che dopo molte peregrinazioni fu addossata, nel recinto sacro, alla chiesetta di Santa Maria Antica, riparata da una semplice copertura di legno e minacciata di una «pensilina di ferro e vetro», i tre commissari, nella bella relazione dettata dal Boito, propongono che sia mantenuta provvisoriamente su quel monumento la copertura di legno, che l'Ufficio regionale, d'accordo col Comue, studi il modo di collocare il monumento entro la chiesa di Santa Maria Antica, e che si solleciti l'esecuzione del progetto per l'isolamento e pel restauro della facciata di questa chiesa.

Quanto ai restauri ultimamente eseguiti nel monumento di Mastino II dal signor Spazzi per incarico del Comune e senza che sia stato permesso all'Ufficio regionale di vigilarli regolarmente, la Commissione riconosce che si riducono a stuccature che non potranno durare gran tempo, ma che ogni restauro più radicale oggi è da evitarsi, e i ponti possono essere finalmente tolti. Condanna i restauri in cemento e marmorina dei pezzi rotti (ad esempio nella statuetta di Jafet) e, poichè quei monumenti sono giunti ad una epoca veramente critica della loro vita gloriosa, stima che sarà bene vigilare costantemente, specialmente durante i geli invernali, consolidare senza rifare, e, se è necessario rifare qualche minimo pezzo, rifarlo di marmo, non di cemento o marmorina o altri fragili materiali. Queste raccomandazioni si estendono anche al monumento di Cangrande.

Danzica — Il fulmine sulla chiesa di Santa Caterina.

La bella chiesa di Santa Caterina, del XIV secolo, è stata distrutta da un fulmine. La scarica elettrica era di tale potenza che le campane, in numero di trentacinque, vennero completamente fuse.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Agosto 1905 N. 8

Pitture Italiane
nella raccolta Johnson a Filadelfia (S. U. A.)

I.

Fra le numerose e importanti raccolte artistiche che, completamente ignote ai critici Europei, si sono andate formando nelle varie città degli Stati Uniti durante questi ultimi trent'anni, quella di Mr. J. G. Johnson di Filadelfia (Pennsilvania) ha il diritto ad un posto privilegiato, sia dal punto della legittimità del gusto, che da quello del fine sentimento che ispirò la scelta degli oggetti d'arte. Ricca in opere antiche e moderne, delle scuole Fiamminghe, Olandesi, Francesi e Inglesi, essa può anche vantare un gruppo, meno numeroso, ma non meno interessante, di dipinti dei vecchi maestri Italiani, giustamente da essere considerato come uno dei più pregiati di America in tal genere. Io vorrei in questi articoli limitarmi ad alcune brevi note intorno alle più importanti pitture italiane, alcune delle quali, grazie alla cortesia e alla generosità del proprietario, mi è lecito di riprodurre per la prima volta, a beneficio di coloro ai quali non è concesso prender conoscenza degli originali.

La maggior parte dei quadri del signor Johnson hanno ancora i cartellini e le attribuzioni che portavano quando vennero nelle mani dell'attuale possessore. Di tali attribuzioni, per lo più scorrette ed erronee, egli non dev'essere tenuto responsabile, poichè in molti casi non le approva in alcun modo. Nel cercare di rendere tali opere ai loro veri autori e di classificarle secondo le scuole a cui realmente appartengono, io invece assumo l'intera responsabilità per tutti quei cambiamenti di battesimo che crederò necessario di fare, e spero che tanto il sig. Johnson, quanto la maggioranza degli studiosi dell'arte italiana, concorderanno con me, per lo meno nella maggior parte delle mie conclusioni.

Ed ora, posto fine ad ogni preambolo, inizieremo l'esame delle pitture stesse, pigliando le mosse da quelle che appartengono alla scuola fiorentina. La prima in data fra queste, è una tavola di non piccola dimensione che rappresenta lo Sposalizio di S. Caterina di Alessandria. Sebbene un simile soggetto sia stato di frequente trattato in ogni periodo dalla pittura italiana, esso è però reso qui in un modo, iconograficamente parlando, veramente raro, se non unico fra le creazioni del suo tempo. La Vergine stessa in piedi, quasi a presiedere la mistica cerimonia, ha alla sua destra il Figlio, non coll'aspetto di un bambino, come nelle solite rappresentazioni di quella scena, ma con quello di un uomo fatto. Ai piedi di Lei si inginocchia la principessa Alessandrina, mentre riceve dallo sposo divino l'anello: sul davanti vediamo, in dimensione di metà minore dei principali personaggi, S. Lodo-

(Fig. 1). - *Il seppellimento della Vergine* - Frate Angelico.

vico di Tolosa e, inginocchiata dal lato opposto, la figura devota di una monaca, evidentemente la donatrice del quadro. Sebbene non rechi alcuna attribuzione, questo dimostrasi in modo visibile opera di un maestro giottesco della metà del trecento, che possiede sempre alcune delle qualità vitali dell'arte di Giotto. Nello stile non si allontana da un pittore come Taddeo Gaddi, ma il colorito è qui più fine, più piacente, i tipi sono più belli, è più largo il modo di rendere la forma e il drappeggio. Attribuita a Cimabue, vediamo un'altra tavola, meno importante e antica, che rappresenta la Madonna in trono col Bambino e i SS. Martiri Maddalena, Giovanni Battista, Dorotea e Bartolomeo. È questa senza dubbio la creazione di uno fra i numerosi artisti dei primi anni del quattrocento, che si possono chiamare giotteschi in ritardo.

Lasciando questi prodotti dell'arte giottesca e di transizione, noi veniamo ad uno fra i più preziosi gioielli della intera collezione, un piccolo quadro che ha per soggetto « Il Seppellimento della Vergine » (figura 1) giustamente attribuito dal sig. Johnson a *Fra Angelico* (1), un esemplare delizioso e meravigliosamente conservato del suo primo periodo di attività. Riesce interessante il confrontare la tavoletta col dipinto, forse di poco anteriore, recante lo stesso soggetto ed appartenente ora a Mrs. J. L. Gardner in Boston (S. U. A.) e coll'altra variante del medesimo tema nelle predelle delle Annunciazioni di Cortona e di Madrid, nel piccolo dipinto (lavoro d'un seguace) degli Uffizi, e così pure colla predella dell'interessante pala del Frate a Montecarlo in Val d'Arno (2). Nella disposizione delle figure, nella purezza del colorito e nella esecuzione squisitamente accurata, la tavoletta del sig. Johnson può sostenere vittoriosamente il confronto con quelle opere.

(Fig. 2) - *Natività* - Scuola di Frate Angelico.

(1) Tale pittura, già nella raccolta OTTLEY, venne attribuita a Giotto, ma da quando fu vista dal Cavalcaselle, gli studiosi ne smarrirono le traccie. In nessun catalogo recente delle opere del frate se ne trova menzione.

(2) Questo è un altro lavoro del maestro che, per ragioni inconcepibili, sfuggì all'osservazione di molti che studiarono l'Angelico e non figura in alcun elenco.

Un altro dipinto, che in molti punti ricorda la maniera di Fra Angelico e che difatti qui è arditamente attribuito al maestro, manifesta una particolare combinazione di duplici influenze. Esso rappresenta la *Natività* (Fig. 2) ed è evidentemente l'opera di un artista eclettico parimenti influenzato dal Frate e dal suo contemporaneo Filippo Lippi. Nella composizione stessa e nelle due principali figure della Vergine e del Bambino, noi vediamo un riflesso non dubbio del Lippi e persino del Pesellino, riflesso che si estende pure alle figure del seguito nella capanna ed a quelle dei pastori. Negli angeli, invece, nell'architettura, nel paesaggio ed in grado ancor maggiore nelle tinte varie e vivaci, noi troviamo ovvie reminiscenze dell'Angelico. In conclusione, siamo qui dinnanzi al lavoro di un ignoto fiorentino, che varrebbe la pena di essere fatto oggetto di più profonde indagini. Per ora io non saprei identificare il suo stile con altre opere, che senza dubbio esistono e che altri forse sapranno rintracciare. A Gentile da Fabriano vediamo ascritta una ingenua e deliziosa Natività, dal colore delicato, dovuta ad un pittore sconosciuto, che si ispirò al Pesellino, pur conservando alcune caratteristiche peculiarità. Sebbene, considerandolo superficialmente, ci si trovi qualcosa, che ne giustifica o spiega l'attribuzione, come il carattere umbro della composizione, la delicatezza del colore e il sentimento, che ci ricorda, quasi, il Nelli, e i più vecchi dei Sanseverini, un più minuto esame ci convince che ci troviamo ancora dinnanzi allo stesso ignoto maestro fiorentino ispirato, come già dissi, dal Pesellino: questi, infatti, ci si rivela con bastante chiarezza nella figura del S. Giuseppe.

(Fig. 3) - *Profilo di Dama* - Paolo Uccello (?).

Di Neri di Bicci, il pittore ritardatario, così di frequente ed ingiustamente disprezzato, una grande e ben conservata pala d'altare fin'ora non attribuita ad alcuno. Rappresenta l'Assunzione della Vergine, con varii Santi e costituisce, malgrado gli evidenti suoi difetti, un esemplare soddisfacente e simpatico dell'arte di Neri, poichè contiene particolari graziosissimi ed è colorita con una sincerità ed una purezza davvero ammirevoli.

A Piero dei Franceschi venne attribuito un profilo di donna, assai decorativo (fig. 3) il quale, pur avendo

(Fig. 4). - *Madonna e Bambino* - Pier Francesco Fiorentino.

molto sofferto da antiche ripuliture e ristauri, conserva tuttavia molto dell'antico fascino. Tutti coloro che conoscono intimamente l'arte di Piero, non potranno ammettere questo dipinto come opera sua. Per me, a rischio di suscitare non piccola opposizione, nominerei *Paolo Uccello* siccome il possibile autore del ritratto in quistione. Difatti, esso possiede ovvie rassomiglianze con un altro profilo, ora nella N. G. di Londra, che fu già creduto di Piero dei Franceschi e dal Berenson dell' Uccello, secondo me con ogni sembianza di probabilità.

Di Fra Filippo Lippi, la nostra raccolta non conta alcun'opera autentica, ma in cambio possiede tre caratteristici esemplari, non ancora riconosciuti, di quell'eclettico e versatile suo imitatore e seguace *Pier Francesco Fiorentino,* che lo mostrano in tre differenti fasi della sua attività. Il primo, col Bambino Gesù sopra un cuscino, adorato dalla Madre contro una siepe di rose, motivo prediletto dal nostro autore, sente molto l'influenza del Lippi. Nè meno la risente la Vergine della seconda tavola, ma qui essa è mista a quella del Baldovinetti nei tipi dei due angeli che sostengono il Divino Fanciullo e che richiamano alla nostra mente un altro esemplare del maestro nella Galleria Städel a Francoforte s. M. come anche la deliziosa tavoletta appartenente a Mr. H. P. Horne in Firenze. Alquanto più formale nell'ispirazione, ma non meno decorativo nell'effetto, è il terzo quadro colla rappresentazione della Vergine col putto in piedi sopra un parapetto di marmo, anche qui con un gruppo di rose che si disegna squisitamente sullo sfondo del cielo (Fig. 4). Pure in questo, l'influenza del Lippi campeggia, specialmente nella figura del Bambino, ma il colore è più duro e più acceso, il disegno più severo e più fermo che non nei dipinti citati sopra.

Attribuiti, non sappiamo per qual ragione, a Fra Filippo stesso, una severa e grave Madonna col Bambino in un aperto paesaggio (Fig. 5). Lungi dall'appartenere a Fra Filippo o alla scuola, quest'opera così seria manifesta, in modo da convincere anche il più inesperto principiante, le qualità e le caratteristiche dei Pollaioli. Vogliamo dire con ciò che essa non è un lavoro di uno dei due maestri, ma fu prodotta sotto l'influenza diretta della loro maniera. A chi dunque dobbiamo noi tale importante pittura? Le forme pollaiolesche, i panni della Vergine ricamati e il paesaggio particolare, richiamano certamente l'opera di Francesco Botticini, piuttosto che quella di alcun altro pittore conosciuto. Eppure anche qui vi ha abbastanza per non permetterci di attribuirla a Francesco stesso. Direi piuttosto che siamo in presenza di qualche illustre anonimo seguace dei Pollaiolo, non molto lontano in merito ed in stile dai due maestri.

(Fig. 5). - *Vergine e Bambino* - Scuola dei Pollaiuoli.

L'autore di una grande e importante pala colla Vergine e il Figliolo in trono, fra i Santi Apollonia e Sebastiano (quest'ultimo in armatura, Fig. 5), smagliante di colori, accurata nella esecuzione e conservata in modo eccezionale, mi parrebbe non già Domenico Ghirlandaio, a cui è attribuito, ma piuttosto *Sebastiano Mainardi* (1) (fig. 6). Ascritte al Ghirlandaio, ma di un discepolo o seguace, che gli sta molto vicino, una serie di quattro predelle dalle tinte vivaci, con scene tratte dalle storie della passione di Cristo: L'Ultima Cena, il Bacio di Giuda, Cristo dinanzi a Pilato, e le Marie al Calvario. Al pittore a cui Mr. Berenson diede nome di *Alunno di Domenico* vorrei dare un'interessante tavoletta recante Cristo Morto e pianto dalle pie donne, dalla Madre e dagli Apostoli, in un ampio, aperto paesaggio. Un altro seguace del Ghirlandaio, che riunisce alcune qualità botticelliane con quelle del suo maestro, come le troviamo, ad esempio, riunite in A. di Domenico, fece un grande dipinto da cassone, creduto qui del Botticelli, dove veggonsi episodii di feste tratti dalla novella del Boccaccio « Nastagio degli Onesti ».

Di Sandro stesso la raccolta Johnson non può vantare alcun esemplare autentico, sebbene parecchie opere, molto differenti fra di loro, portino un cartellino col suo nome. Di tali, forse la più interessante è un impressionante ritratto di un giovane dai lunghi capelli inanellati, rivestito di una tunica di color rosa, con un berretto rosso che spicca sul cielo e sul paesaggio che si stende di sotto (Fig. 7). Il tòno grigiastro della carnagione e la ardita combinazione della tunica rosa colla berretta rossa contro lo sfondo verde-azzurro aggiungono molto allo strano fascino dell'insieme. Se da un lato un esame anche superficiale ci persuade che non ci troviamo dinnanzi ad un lavoro del Botticelli stesso, dall'altro esso non ci lascia dubbio che l'autore fosse un fedele seguace del maestro come, a parer mio, l'*Amico di Sandro* del Berenson, ripetendo così un'opinione già emessa da Mr. W. Rankin e commentata in una nota del Berenson, nel suo articolo sopra Amico (1). Inoltre, astrazion fatta del suo interesse arti-

(Fig. 6). - *La Vergine col Bambino e Santi* - Dom. Ghirlandaio - *Galleria del M. Mansi a Santa Maria Forisportam, Lucca.*

(1) Proviene dalla Galleria Mansi in Lucca.

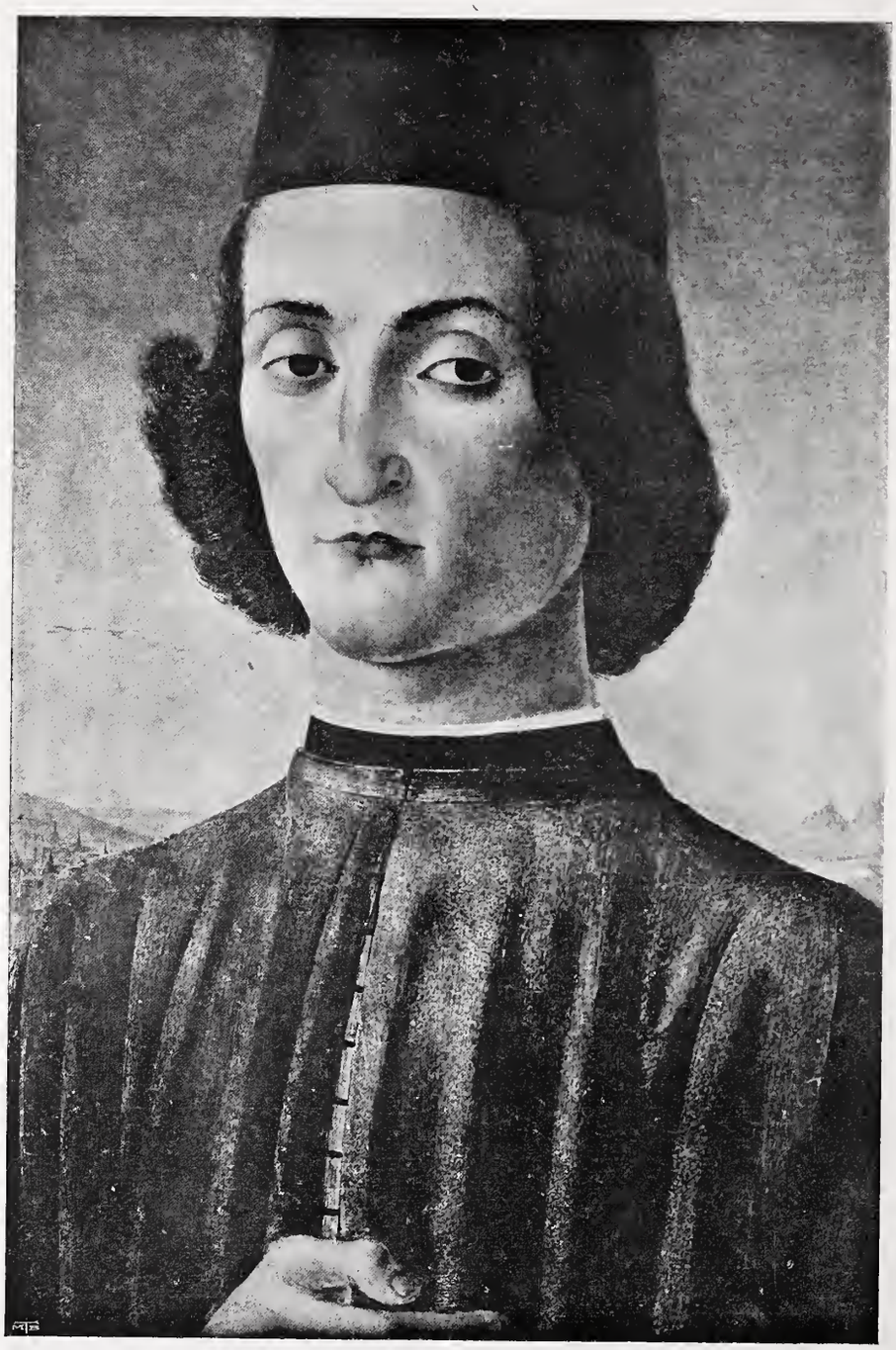
(2) La somiglianza fra questo cassone e quello di *Alunno di Domenico* in possesso di M. Spiridion (pubblicato dal Berenson nel primo numero del *Burlington Magazine)* è degna di nota. Però quantunque entrambi rappresentino uno stile misto, composto di elementi del Botticelli e del Ghirlandaio, appaiono distintamente come opere di mani diverse. Le influenze botticelliane, prominenti nel dipinto di M. Spiridion, sono molto meno notevoli in quello del Sig. Johnson, più prettamente influenzato dal Ghirlandaio.

Debbo confessare che non mi riuscì di studiare in modo soddisfacente quest'ultimo lavoro, perchè trovasi appeso molto alto, in un angolo non bene illuminato.

(1) Vedasi *Study & criticism of Italian art* - London, G. Bell & Sons.

stico, questo ritratto ha forse un valore storico di non lieve importanza. Parmi che coloro, i quali sanno con un profilo ricostrurre un intero ritratto, non dovrebbero durar fatica nel riconoscere in questa caratteristica testa Giuliano de' Medici, « il bel Giuliano », le cui sembianze vediamo ritratte in modo indimenticabile, sempre da il piccolo Gesù che amorosamente le si avviticchia al collo, mentre alla sinistra il giovane S. Giovanni Battista si inginocchia adorando, e a destra sta un angelo (fig. 8).

Tutto il dipinto, di un fine sentimento e di un colorito bellissimo, forma un prezioso esempio della scuola del maestro, con talune affinità a Raffaellino del Garbo.



(Fig. 7). - *Giuliano de' Medici* - Amico di Sandro.

« Amico », nella bella tavola della Galleria Morelli in Bergamo, per non menzionare la replica nella Pinacoteca di Berlino. Del resto invito il lettore a confrontare egli stesso le riproduzioni dei ritratti nelle raccolte Morelli e Johnson, per giungere alla mia conclusione.

Un secondo simpatico dipinto attribuito al Botticelli e a Filippo Lippi, rappresenta la Vergine seduta in un prato fiorito, limitato da una siepe di rose, con in braccio

Un altro notevole lavoro ascritto a Sandro è un gran tondo, che rappresenta la Madonna col Bambino e due angeli in aperta campagna, opera di un ignoto pittore, il quale, mentre rivela come principale sorgente della sua ispirazione il Botticelli, spiega certe caratteristiche che traggono la propria origine da Filippino Lippi e dal Ghirlandaio che ricorda specialmente nelle tinte vivaci. Una interessantissima Vergine che adora il Bambino Gesù, in

un paesaggio pieno di episodi minori (Fig. 9), anticamente già attribuita a Jacobello del Fiore (!!) e che ora porta il nome dello Spagna, mi sembra in modo indiscutibile di *Jacopo del Sellaio*, con una forte traccia dell'influenza di Filippino (1). Un'altra opera, che ascrivo senza esitazione al Sellaio, è un cassone splendidamente decorativo, che rappresenta la Riconciliazione dei Romani coi Sabini; attribuita a Filippino Lippi possiede tutte le particolarità di Jacopo nella sua maniera più felice (2).

Degno di nota, un piccolo tabernacolo colla Madonna e S. Giovannino in adorazione dinnanzi al Putto, dipinti da un grazioso e semplice ignoto della scuola del Verrocchio. Trascuriamo altri lavori di scuola, piacenti ma non tanto importanti da giustificare una speciale menzione o descrizione.

Piero di Cosimo è rappresentato nella collezione Johnson da due opere belle e caratteristiche, la prima delle quali, che gli venne correttamente attribuita, reca le sembianze di un uomo barbuto di mezza età, con veste e berretto scuri, tenente in una mano una lettera colla data 1512 (Fig. 10). Questo magnifico ritratto, eseguito colla maggior cura, non abbisogna di altri miei commenti.

(Fig. 8). - *Madonna, Bambino, S. Giovanni e un angelo* - Scuola di Botticelli.

(1) Osservata superficialmente, questa tavola ci ricorda un dipinto di uguale soggetto recentemente acquistato dalla Galleria degli Uffizi sotto il nome di Filippino Lippi, ma in realtà dell'*Amico di Sandro* come Mr. Berenson fu, credo, il primo ad osservare. Vedi riproduzione nella *Rassegna d'Arte*.

(2) Spero, grazie alla cortesia del sig. Johnson, di potere in un fascicolo della *Rassegna d'Arte* riprodurre questa tavola che, nel suo genere, è uno degli esemplari più interessanti del maestro.

(Fig. 9). - *Madonna adorando il Bambino* - Jacopo del Sellaio.

Un secondo ritratto che io, non ostante la spiccata differenza di stile con quello ora descritto, ritengo pure dovuto al pennello di Piero, ascritto qui al Mantegna, rappresenta un uomo attempato, dalla faccia rasata, che sta dietro ad un balcone tutto vestito di scuro ed ha in mano un caduceo e un ramo di olivo (Fig. 11). In ogni dettaglio, come nel concetto generale, questa opera rivela una creazione degli ultimi anni di Piero, secondo un giudizio che persuaderà lo studioso il quale vorrà confrontare tale quadro col ritratto virile, detto di Giuliano da San Gallo (num. 288) e generalmente riconosciuto dai più autorevoli critici siccome di Piero (3).

Di un imitatore dell'Albertinelli e di Fra Bartolomeo, non scevro di influenze di A. del Sarto, un'ampia tavola « Il riposo in Egitto », in cui il colorito brillante cerca di compensare la deficienza nella forma. Ed ora porremo fine alla nostra rassegna della scuola fiorentina, menzionando di volo un ritratto non privo d'interesse di un uomo vestito di nero nella cui mano sta una carta colle

(3) Se non erro, durante una sua recente visita a Filadelfia, il sig. Berenson fu il primo a suggerire Piero di Cosimo come autore di questo ritratto e io sono lieto di sapere che una simile autorità nell'arte fiorentina, sia venuta alle mie stesse conclusioni.

parole: COMPORTA ET ASTIENTE (sic) il quale, sebbene attribuito al Bronzino, appare piuttosto siccome di qualche suo seguace.

***

Passando ora alla scuola della vicina Siena, non troviamo che tre dipinti correttamente ascritti ad essa. Il più antico, una piccola Madonna col Bambino in trono fra S. Giov. Battista e S. Giacomo, creduto di Guido da Siena, è un'opera della seconda metà del trecento, dovuta a un seguace di Andrea Vanni. Pure attribuita a Guido, vediamo una tavoletta contenente il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni, e di sotto la Madre col Figlio in una gloria di cherubini, e due angeli suonanti. Ne fu autore un fedele discepolo di Taddeo Bartoli, del quale possiede parecchie simpatiche qualità. Finalmente il seducente *Matteo di Giovanni* ha qui una graziosissima Madonna col Bambino e due Angeli, di un colorito pallido e delicato ch'io riterrei fatto nel periodo di mezzo della carriera del maestro (Fig. 12).

L'Umbria e l'Italia Centrale sono rappresentate da parecchie tavole, alcune delle quali ci presentano problemi non facili a risolvere circa i loro autori. In una gentile Madonna col Putto circondata da una gloria di raggi luminosi, parmi facilmente riconoscibile il pennello di *Antoniazzo,* sebbene qui non porti alcuna attribuzione (1). Di un artista vicino agli Antoniazzi, a che, specialmente nel paesaggio, dimostra chiaramente l'influenza di Fiorenzo di Lorenzo, avvi un dipinto squisitamente colorito ed eseguito: esso reca *la Madre che tiene il Bambino Gesù* al disopra di un parapetto, ed ha per isfondo un paese roccioso sotto a un limpido cielo. Molto pregevole è un tondo che rammenta tanto il Pintoricchio, quando subiva sempre fortemente l'influenza di Fiorenzo, colla Vergine che porge il seno al Bambino seduto sopra un cuscino, sulle sue ginocchia: ambe le figure si distaccano sul fondo di un velluto magnifico, tutto a ricamo e a riccio. Una piace-

(Fig. 10). - *Ritratto d'Uomo* - Piero di Cosimo.

(1) Una pittura simile a questa, pure di Antoniazzo, trovasi nella raccolta di Mr. P. B. Weidener a Oqontz vicino a Filadelfia, ed io ne vidi una terza presso il Mr. Eugène Fischof in Nuova York.

vole pittura, dove vediamo sopra un seggio marmoreo la Madonna in adorazione del Putto, che scherza nel suo grembo, mentre S. Gerolamo ed il Battista le stanno dietro, ci mostra un insieme curioso di varie influenze. Poichè la Madonna si direbbe quasi imitata, sebbene liberamente, dal cartone recante l'affresco della Madre col Figlio, attribuito al Pintoricchio, in Campidoglio a Roma, mentre S. Giovanni richiama alla mente lo Spagna e il S. Gerolamo il Perugino. Per ciò, direi che, se quest'opera non è dello Spagna giovane, dev'essere di qualche ignoto ed esperto artista che, sullo studio dei tre maestri ora accennati, fondava il proprio stile eclettico.

Curiosissima una tavola, col solito soggetto della Vergine col Bambino ed angeli suonanti, che propenderei ad attribuire ad un pittore delle Marche o della Romagna, imitatore di Melozzo da Forlì, come si scorge dai quattro angeli ingegnosamente riprodotti da quelli di Melozzo già nella chiesa dei SS. Apostoli ed ora nella Sagrestia dei Canonici, in S. Pietro di Roma: i panni della Vergine poi hanno un sapore nordico, fiammingo, in quelle pieghe così dure e taglienti. Tutto questo costituisce un curioso e interessante problema.

Al grande Luca Signorelli venne ascritta una mezza figura di Maddalena, che legge in un ampio e spazioso paesaggio. Se il tipo, lo stile della figura, risentono indubbiamente del Signorelli, all'insieme fanno difetto le qualità proprie del maestro: così il modellare, per quanto vigoroso, manca affatto di finezza, le mani sono rigide e appena articolate, il colore freddo; richiama però la nostra attenzione il drammatico episodio delle Marie al Sepolcro

(Fig. 12) - *Madonna, Bambino ed Angeli* - Matteo da Siena.

(Fig. 11). - *Ritratto di Francesco Filelfo* - Piero di Cosimo.

nel fondo a destra. In conclusione trattasi di un lavoro di scuola non privo di merito.

Con questo chiudo il primo articolo, riservando per il prossimo, le notizie sui pittori dell'Italia Settentrionale che formano la parte più ricca della interessantissima raccolta Johnson.

F. Mason-Perkins.

Londra — Un Botticelli nella collezione Christie.

Nelle sale di vendita dei signori Christie è esposta ora una collezione di dipinti già appartenenti al barone Ashburton.

Tra di essi è il bellissimo dipinto del Botticelli « La Vergine e il Bambino con Angeli » un pannello circolare del diametro di metri 1,22, di un colorito squisito e finissimo, magnificamente conservato. Della collezione Ashburton sono pure in vendita due superbi dipinti del Van Dyck: un ritratto di Carlo I ed uno della Regina Enrichetta Maria.

Reims — Una saggia disposizione comunale.

Il consiglio municipale di Reims ha votato una somma complementare per pagare parte di una casa situata in via Tambour, detta « maison des musiciens », unico vestigio che la città possiede dell' architettura del XIII secolo: un americano aveva recentemente offerto lire 100.000 per poter trasportare negli Stati Uniti i principali motivi di ornamentazione.

Per la Milano Artistica

Antica arte e nuova e la Casa Missaglia. — Amore e cultura d'arte milanese. — La Chiesa e il Convento di S. Maria Incoronata. — Il Refettorio del Convento di S. Maria della Pace.

(Continuazione e Fine).

A ora mi preme di parlare del Refettorio del Convento di S. Maria della Pace, conosciuto da pochissimi (1) e dai più affatto ignorato. No, non del Salone Perosi voglio dire; già se ne fece, anche ieri, un gran discorrere; nè fu male poichè, per quanto so, si può ben credere che l'antica e graziosa chiesa sia per essere salvata. Dirò piuttosto che in mezzo ai cortiletti e corpi di fabbrica che, belli un dì di loggiati e chiostrini pittoreschi, ora sucidi e cadenti, s'aggiungono a destra della chiesa riabbellita dall'amorosa arte restauratrice, sta il Refettorio, recante anch'esso il motto suggestivo PAX scritto fra i raggi non più in lettere gotiche, bensì nel carattere elegantemente corretto del Rinascimento.

È una bella sala, grande, di circa trenta metri di lunghezza per una larghezza di poco più che nove metri. La prima impressione che si prova entrando nel suggestivo locale ora tutto odorante di mele e di pere — ridotto com'è a magazzino di frutta, nè la destinazione novissima s'allontana di troppo dall'antica — è di ammirarativa soddisfazione. Non facile per certo riesce di trovare in Milano, dove le industrie febbrili ed usi anche legittimi giustificano talvolta — non ho detto sempre — i rimaneggiamenti e le manomissioni, un refettorio monastico conservante, e piuttosto bene, la sua veste ornamentale.

Svelte lesene, decorate con candelabre diverse — le quali purtroppo, ma per fortuna sole, furon guaste dall'umido e dai ritocchi posteriori — colla sporgenza finta in prospettiva, dai capitelli di sapore bramantesco, reggono una graziosa trabeazione, recante nell'alto fregio leggiadri ornamenti. In questi — come in tutta la sala, del resto — l'eleganza aurea e piena del cinquecento si sposa colla calda graziosità ed ingenua del quattrocento; onde è che, se pure qualche scarsa notizia storica nulla nulla ci venisse suggerendo poi, noi non si esiterebbe ad attribuire codesta ornamentazione ad un felice periodo della fine del secolo XV od anche a cavaliere tra questo ed il XVI.

Sul lato maggiore, di fronte all'ingresso attuale, sono ben sei campate grandi e due minori (agli estremi) che danno luogo ai rispettivi scomparti del fregio, tra l'una e l'altra lesena. Nelle grandi campate si vanno alternando due motivi che nei particolari sono resi evidenti a sufficienza dalle illustrazioni; le quali non furono certo l'ultima delle dilette fatiche sostenute per codesto isolato artistico.

Devo solo avvertire che gli ornati del fregio sono a semplice ombreggio leggermente cromatico in qualche finezza, spiccanti su fondo oscuro e che nei tondi sono raffigurati santi e sante di delicata espressione e di fattura non dispregevole. Dirò di più come i due motivi che s'alternano si distinguano: nell'uno sulla coda ornamentale del puttino appoggiantesi al tondo figurato sta seduto, graziosamente suonando il flauto, un angeletto, mentre sull'ultimo giro dell'ornamento è il libro coll'agnello pasquale. Nell'altro invece, dalla coda del puttino esce fuori un piccolo mostro alato; adagiata sui ricci circostanti sta una scimmietta, ben fatta per evidenza di espressione e naturalezza di posa e pur ben messa come disposizione decorativa; dal fiorone ultimo, sboccia un cigno snello. I motivi delle campate più piccole sono identici sempre, tranne che in quella a sinistra (entrando) sulla parete dell'ingresso odierno si riscontra nella composizione maggiore finezza e più leggiadro garbo.

Sopra della trabeazione, in rispondenza di ciascuna lesena, si sviluppano gli archetti e gli spicchi della volta; le costole di essa sono decorate con fogliame verde cupo, attraversato qua e là da lacci, motivo comune a questo come ad altri stili, e che, trattato qui con rozza e robusta semplicità, accresce l'aria quattrocentesca dell'ambiente, così come rispecchia la garbata freschezza di codesto periodo il fregio che circonda gli archetti e inquadra gli spicchi, a nastro bianco pieghettato su fondo rosso. Sotto di ciascun arco, poi, è un coronamento della trabeazione dipinto con colori vivaci, ma non sì da farceli dire stridenti, composti alcuni con cornucopie, di fattura non fine

Motivo d'angolo nel Refettorio del Convento di S. Maria della Pace in Milano.

(1) Ricorderò che, nell'anno scolastico 1883-84, la Scuola Superiore d'Arte applicata della nostra città faceva eseguire dall'alunno Campestrini (ora pittore e professore alla R. Accademia di Brera) alcuni rilievi, che ancora vi si conservano.

e quasi stonante, anche per la larghezza delle linee, con quella del fregio; nelle quattro campate centrali (parlo sempre del lato di fronte all'ingresso attuale), sopra a codesto coronamento si apre una finestrella quadrata; è decorata d'intorno con orecchie policrome come si usa nell'architettura del Rinascimento, e, nello spessore della mazzetta, con intrecci svariati, geometrici e policromi. Particolari questi che a preferenza ci rammentano il quattrocento e meno il secolo XVI. La finestra, verso l'esterno, è rotonda e, secondo ogni più probabile ipotesi, si apriva in antico su di un loggiato soprastante il portico del chiostro.

In uno dei quattro chiostri del Convento di S. Maria della Pace in Milano.

***

PERCHÉ è da sapere, e va detto, e si apprende dalla piantina che unisco, come il nostro refettorio si trovi da questo lato lungo un cortile che ancora si vede, circondato da portico recante, nei capitelli scolpiti alla maniera del quattrocento, le vestigia, per quanto scialbe e consunte, dell'antico splendore; mentre dall'altro, quello in cui è l'ingresso d'oggi, prospetta un cortile, forse libero in origine, verso il quale si aprono le primitive, ampie finestre.

Le quali, una per campata grande, interrompono col loro voltino lo scomparto decorativo. Mi preme e mi piace di notare che il voltino, a sguancio, è decorato d'ornati a

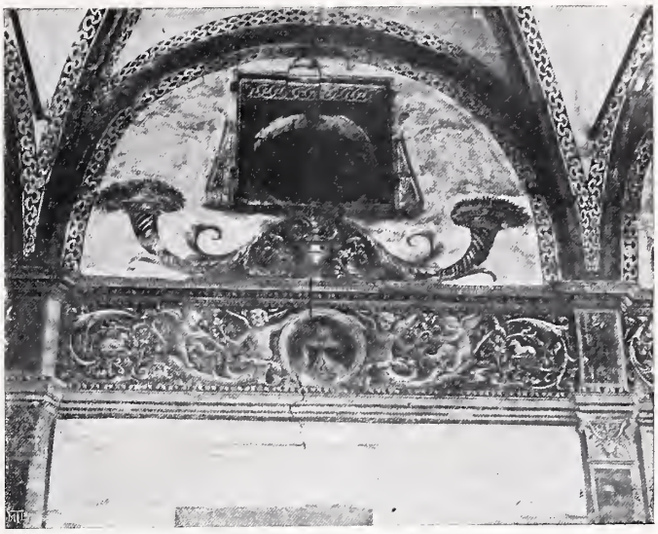
Decorazione del voltino delle finestre nel Refettorio del Convento di Santa Maria della Pace in Milano.

semplice macchia bianca su fondo nero: ornamento questo che risalta, s'intona con la luce entrante e fa bene all'occhio.

Sulle due pareti minori: a destra era una Cena, a sinistra è una Crocifissione.

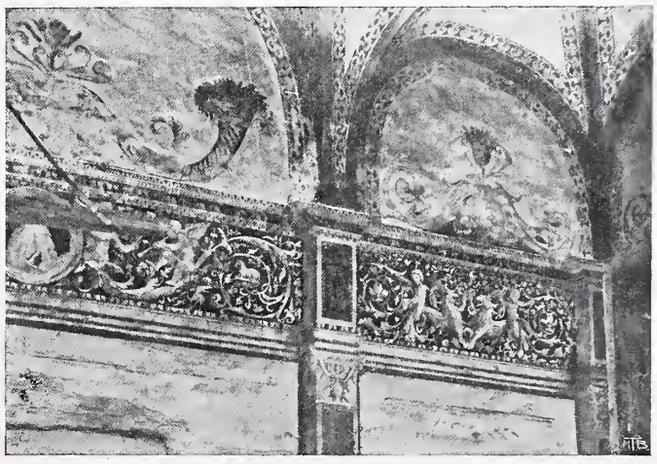
Del dipinto a mano destra ho detto « era », perchè oggi lo possono ammirare, nel Refettorio di S. Maria delle Grazie, i numerosi e riverenti visitatori del Cenacolo.

È una copia del Lomazzo, la quale, non ostante le diverse vicende, non si presenta al dì d'oggi del tutto in cattivo stato. Sovrastava la originaria porta d'ingresso e



Decorazione del Refettorio del Convento di S. Maria della Pace in Milano. Uno dei due motivi del fregio nelle campate maggiori.

veniva a invadere e ad occultare con le dimensioni sue gli scomparti ornamentali, financo il fregio, i quali, oggi che il dipinto venne staccato, appaiono ricoperti dalle scalpellature fatte allo scopo di ottenere l'aderenza della nuova calce predisposta per l'affresco sul muro non recente, e dall'abbozzo generale della composizione. Questa, così, come si presenta ora, e si può dedurre dalla circostanza accennata, faceva a sè, nè menomamente si congiungeva con la parte decorativa preesistente; la qual cosa avviene invece dell'affresco simmetrico. Ed è notevole che, in tempi relativamente vicini — nacque Gian Paolo Lomazzo nel 1538 e morì nel 1600 — a quelli in



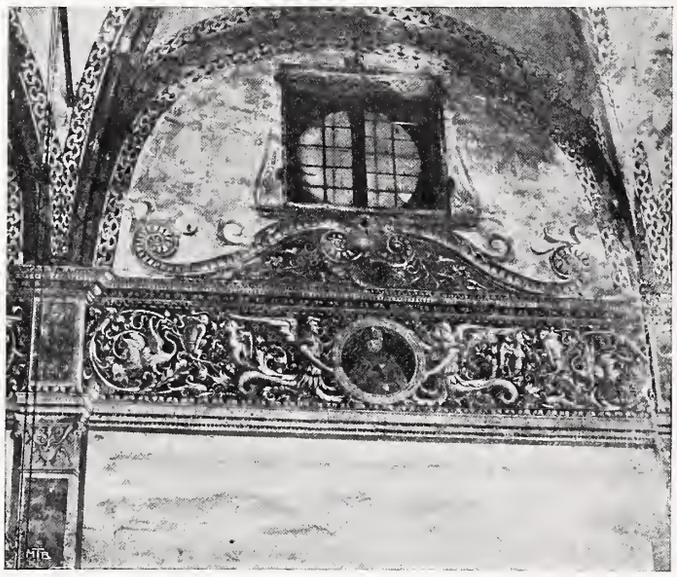
Decorazione del Refettorio del Convento di S. Maria della Pace in Milano. Motivo delle campate minori.

cui era stata eseguita la decorazione generale, si venisse, in codesta parete, a ricoprirla tosto in modo così completo e noncurante. Tempi beati, quelli, per l'arte e meravigliosamente fecondi!

Come poi sia andata a finire alle Grazie dirò in seguito tracciando qualche linea di storia.

L'affresco che sta sull'altra minor parete di fronte alla porta originaria (a mano manca, per rispetto all'attuale ingresso), rappresenta la Crocifissione e s'inquadra bene nella decorazione generale, poichè sta tutto sotto al

fregio, il quale, invece che dalle lesene, è qui sostenuto da opportunissimi capitelli pensili; si tratta quindi di una composizione armonicamente collegata col tutto. È grandiosa, ricca di figure, di cavalieri e di popolo; purtroppo noi ora la troviamo rovinata assai, specie nella parte inferiore; il disegno, a dire il vero, lascia un poco a desiderare, per l'anatomia alle volte male resa e le pose forzate. Per ciò sarebbe desiderabile qualche documento che avvalorasse l'asserzione del Torre (1) e del Lattuada (2), i quali la attribuiscono a Marco d'Oggiono nell'anno 1520. Anche i compilatori di *Milano e il suo territorio* la ascrivono al discepolo di Leonardo, chiamandola anzi l'opera sua più grandiosa e dicendola dell'anno 1510. Quale di



Decorazione del Refettorio del Convento di S. Maria della Pace in Milano.
Altro dei due motivi del fregio nelle campate maggiori.

queste due date sia esatta non si può oggimai col solo affresco constatare, visto che nessuna traccia di scritture o sigle resta sulla parete. Che sia un dipinto grandioso non v'ha dubbio; è certo che, se proprio di Marco d'Oggiono, non è questa la gran bella opera sua. Notevole mi sembra, per la delicatezza del soggetto e la esecuzione più fine e più naturalmente artistica, la parte centrale, che si sviluppa nella lunetta maggiore: Cristo in croce circondato a corona da un volo d'angeli; uno ne raccoglie nel calice le stille uscenti dal costato trafitto.

Ed è questa pure la parte meglio conservata, perchè di essa, quasi riverenti dinanzi alla maggiore bellezza, hanno avuto rispetto e gli uomini e il tempo e l'umido, tenace ed implacabile rovinatore d'affreschi. Ma è questa pure che maggiormente correva (e forse pur troppo corre davvero) il rischio di essere miseramente distrutta. Che sì: già fin d'ora le ceste odoranti di bei frutti hanno ceduto il posto ai tornii ed ai motori elettrici, poichè il nostro Refettorio venne di recente affittato per un'officina meccanica.

Temevo io, forse solo, o se non solo, certamente in compagnia di picciol stuolo numerato ed amante adoratore dell'arte, che le trasmissioni e le cinghie ed i volani rompessero l'armonia di quell'assieme decorativo, turbando le linee e preparando, con le inevitabili manomissioni e necessarie imbiancature, la via ad una più luminosa, ma ricoprente il tutto con comune uniformità, per quanto igienica e comoda, tinteggiatura di bianco brillante. Ma no, la benevola cortesia del nuovo inquilino, nel quale, benchè ingegnere meccanico, contrariamente al pensare di parecchi suoi colleghi (non se n'offendano questi, ma è verità, constatabile del resto), ancora alberga un rispettoso senso dell'arte, mi assicurò di adibire codesto artistico ambiente ai tornii, come quelle macchine che, di piccole dimensioni, non sono punto ingombranti, e di limitarsi a imbiancare i quadri lasciati tra fregio e fregio, tra arco ed arco. Meno male. E meno male ancora che sembra salvo anche il dipinto della Crocifissione. Infatti: è bensì vero che si voleva aprire, proprio in rispondenza della parte centrale — la migliore — una finestra semicircolare, venendosi poi ad imbiancare tutto il resto per ottenerne un giovamento nell'illuminazione; come poteva deplorare nel *Marzocco* del 30 aprile ultimo scorso Francesco Malaguzzi Valeri. Ma è pur vero che io, che addolorato, avevo avuta ed a lui data questa ed altre sconfortanti notizie, le quali hanno fatto comporre al chiarissimo critico la mesta elegia alle vittime del piccone trionfatore (in tutta Italia del resto, e altrove — almeno ora — forse più che in Lombardia), ho potuto avere finalmente serio e sicuro affidamento che l'affresco non sarebbe più, nè mai, rovinato.

Questo e la conservazione del locale, si devono alle premurose cure del Consiglio d'Amministrazione dei Riformatorii, odierno proprietario del fabbricato, il quale assai opportunamente — e va davvero citato a titolo di lode e d'esempio — contiene nei suoi contratti d'affitto severi articoli imponenti in modo assoluto ogni più diligente conservazione dei dipinti e decorazioni tutte.

E un po' di storia? Ecco quattro appunti.

Verso l'anno 1466, Amedeo, cavalier portoghese, che fu pòi beato, fondò il convento che si intitola a S. Maria della Pace, conducendovi vita religiosa con altri divoti, secondo la regola francescana; finchè i seguaci di lui non si unirono ai Minori Osservanti, altra regola di S. Francesco, conservatasi sino ad oggi delle molte che pullularono in quel tempo, ai dì del pontificato di Leone X, con sua bolla del 1517. Al Beato Amedeo furono larghi di benevolenza e di elemosina molti devoti e lo stesso duca Galeazzo Maria Sforza. Anzi, avuto in dono dal Duca e dalla madre Bianca Maria il terreno, poteva gettare, al 29 d'ottobre di quell'anno, la prima pietra del convento, alla presenza del Duca medesimo, del Vescovo d'allora, Stefano da Forlì, col concorso grande di nobili e di popolani.

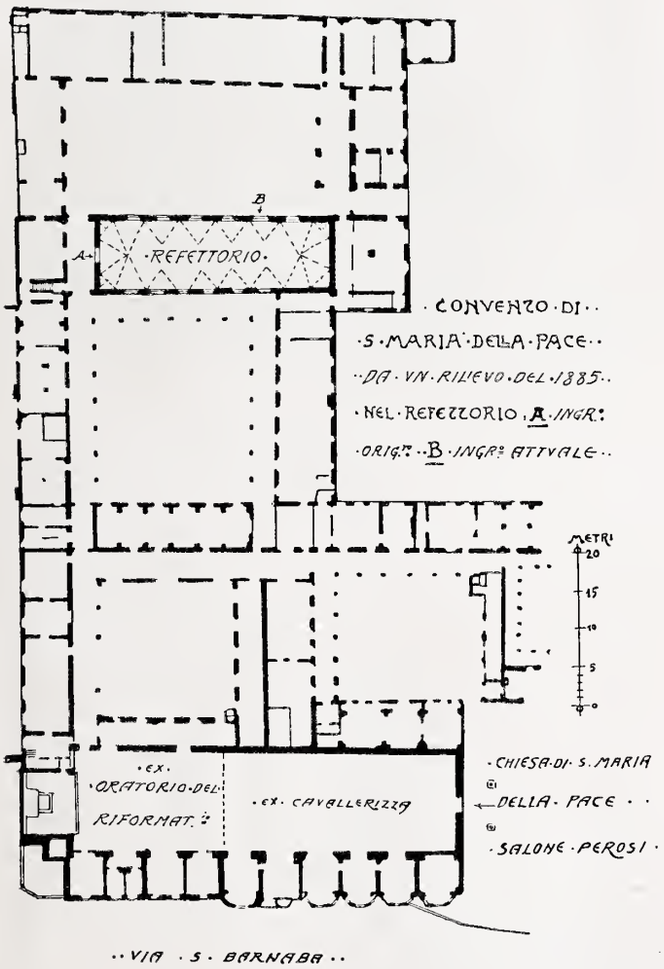
Sospesi per poco i lavori, a cagione, pare, delle malevoli intromissioni di taluni rivali del buon Amedeo, che fino allora aveva condotta con la sua religiosa famiglia vita solitaria e pia, si ripresero tosto colla ufficiale approvazione del Pontefice; cosicchè per il 2 di settembre del 1497 — ma già il beato Amedeo era morto — l'arcivescovo Guido Arcimboldi poteva solennemente consacrarne la chiesa. Una pia tradizione, e bella — nè cosa alcuna

(1) Torre, *Il Ritratto di Milano*, 1674, pag. 320.
(2) Lattuada, *Descrizione di Milano*, 1737, Tom. I, n.37, pag. 273.

havvi per cui noi non la si possa accettare per vera — vuole che il beato francescano abbia fatto dipingere sul muro del coro una immagine della Vergine Madre ammantata d'una veste colla sigla ripetentesi: PAX; motivo che suggerì la soave e cara titolazione di S. Maria della Pace.

Dipinto questo che venne poi, in seguito all'ampliamento del coro, posto sull'altar maggiore con decorazione molta e venerazione somma.

Se le antiche, poche notizie rimasteci (perirono, dicesi, le carte dei Minori Osservanti di S. Angelo, ai quali



codesti religiosi furono uniti, nell'incendio del 1746), non accennassero ad una Madonna dipinta sul *muro del coro,* forse senza difficoltà ravviseremmo codesta suggestiva immagine nel quadro, annerito e consumato dal tempo, che il Consiglio dei Riformatorii — proprietario del luogo — conserva tuttora con gelosa cura. È, probabilmente, un dipinto quattrocentesco per concezione e linea. Il viso della Vergine è bello, e buono di fattura; soavemente triste, la Madonna è in atto di adorazione del divino Infante, il quale Le giace ai piedi circondato, a mandorla, da un raggiante aurato. Sfugge sullo sfondo un melanconico paesaggio; sulla veste della Madonna, cupa, ricorre fra i raggi fiammeggianti, il motto: PAX; memore, se questo è il dipinto famoso, dell'opera di pacificazione intrapresa presso i cittadini di Milano dal beato Amedeo.

Della chiesa e dei dipinti io non parlo; son note le memorie del Caimi e del Mongeri nel *Bollettino della Consulta Archeologica* (1875 e 1876), a proposito dei dipinti luineschi conservati dalla Pinacoteca di Brera; fra i quali degni della maggior attenzione sono quelli adornanti la cappella di S. Giuseppe ivi ricostruita; note sono le recenti pubblicazioni intorno alla chiesa e al suo restauro; e son pur noti gli altri dipinti di Marco d'Oggiono, Gaudenzio Ferrari ed altri minori, dei quali il novissimo catalogo illustrato della nostra Pinacoteca darà sicura notizia.

Oh! se quei dipinti, che noi studiamo ed ammiriamo dispersi, allineati sulle pareti, leziosamente coperte di drappi, studiatamente illuminati dai lucernarii, disposti secondo i dettami della storia e della critica, riparlassero a noi la parola dolce, risuonassero per noi la melodia mistica e risplendessero della luce claustralmente blanda e propiziatrice dei tempi loro e dei luoghi loro.

Ancora esiste la chiesa: sapientemente, amorosamente restaurata; ma alla invocazione suggestiva del PAX manca l'esempio in vista dei santi e delle vergini; la melodia dell'*Oratorio,* sola, disposandosi coll'armonia del luogo, riempiva il vuoto e colmava l'animo dell'infinito senso del divino; ora è il silente risuonar dei passi e il muto interrogare delle cappelle abbandonate, più luminose, ma più opprimenti.

E fuori, dove i numerosi frati di San Francesco ben quattro chiostri ci eressero, dove un governatore di Milano, Don Innico Velasco, figlio del Contestabile di Castiglia, nel 1598 faceva dipingere a sue spese da Camillo Procaccini le istorie del Grande Povero, ora è un intralciarsi di piccoli lavorerii, di meschine abitazioni, talvolta sucide; e pur in mezzo al tedio che deriva dal disordine e dalle brutture di un vivere più misero che indigente, più ignorantemente laido che stentato, ride di nuova poesia il sole attraverso le piccole loggie e passa un'onda di ricordi lungo le arcate dei chiostri e dalle foglie dei capitelli rovinati da insana voglia distruggitrice pare esca un sussurro memore di grandezze passate, di tranquillità maestosa, di confortevole pace.

Dicesi che tutto questo isolato voglia acquistarlo la *Umanitaria:* e la Società, che sì moderno, sì avveniristico sviluppo dà pure all'arte, in nome di codesta arte, in nome del culto estetico del popolo, voglia e sappia ritornare, in ciò che è possibile, la anima artistica al convento della Pace. Sede augurale codesta per una società che trae origine e scopo dalla umana fratellanza.

Ancora poche notizie. Chiesa e convento vennero soppressi nel secolo XVIII; il locale del convento venne poscia, nel 1841, concesso gratuitamente dal Governo al laico somasco Paolo Marchiondi, il quale vi fondava il Riformatorio dei giovani discoli. Nel 1867 l'Istituto di S. Maria della Pace venne incorporato alle istituzioni dell'abate Spagliardi di Patronato pei minorenni detti discoli (in Milano, via Quadronno) e di Ricovero pei derelitti (a Parabiago). L'opera pia, che si chiamò da allora col nome collettivo di Riformatorio Marchiondi-Spagliardi, mantenne sino a pochi anni fa anche la sede di S. Maria della Pace; anzi nel 1899, in occasione della vendita di

codesta chiesa alla Società pel Salone Perosi, venne adibito come chiesa dei giovanetti corrigendi il nostro refettorio, il quale prima serviva loro di magazzino dei lavori eseguiti e di teatrino nella stagione di carnevale.

In quell'anno stesso, a cura del Consiglio dell'Opera pia ed a spese del Governo e del Municipio, si eseguì il distacco (per opera dello Steffanoni) della Cena del Lomazzo; dal muro su tela, visto che tutte le precauzioni adottate non valevano ad arrestare l'opera edace dell'umidore. Rimase però ancora al posto primitivo, finchè, l'11 agosto del 1903, la pregevole copia venne trasportata al Refettorio di S. Maria delle Grazie a cura dell'Ufficio Regionale; il quale ve la conserva, per ragioni anche di confronto coll'originale, pur restando essa di proprietà del Consiglio del Riformatorio.

Ora, se altri, spinti da amoroso desiderio d'arte, si recassero a visitare il Refettorio di S. Maria della Pace, conservante pur sempre — nonostante tutto — gli ornamenti suoi, non più i figli di Francesco anelanti pace e suadenti amore, non più i giovanetti fatti buoni da una benefica educazione, non più . . . i frutti rossi e fragranti vi troverebbe; ma i tornii stridenti ed i motori roteanti...

Dopo le recenti vicende, alla *poverella gente che già legava l'umile capestro* son succeduti gli operai dell'officina. Sia per loro ispiratore di bene il motto augurale, che, sollevata la fronte nel breve riposo, tra l'incalzare delle macchine, leggeranno fra i raggi: PAX. Così ancora una volta la parola d'amore detta da S. Francesco e ripetuta dal beato Amedeo sarà apportatrice di *ignota ricchezza di bene ferace*, pronuba l'arte.

AMBROGIO ANNONI.

VARIETÀ.

Per la conservazione del Sacro Monte sopra Varese

IN Francia, sul finire dell'anno scorso, la Camera votava, può dirsi quasi all'unanimità, una legge sulla conservazione dei paesaggi. Marcel Prévost, nel commentare in modo assai favorevole il testo e gli intendimenti di questa legge, non senza fare della fine ironia per la maniera semplice con cui se ne erano svolti lo studio, la presentazione, la discussione e l'approvazione, veniva a delle conclusioni di indole estetica e di indole diremo così bottegaia.

C'è un diritto sociale, che necessariamente sta al di sopra di qualunque diritto individuale, egli dice, e questo diritto arma la società contro l'individuo che vuol defraudarla di bellezze che la natura disseminò, e che limita quindi il possesso in quanto e se questo tenda a distruggerle o semplicemente ad alterarle. C'è un interesse collettivo il quale imporrebbe la tutela rigida e gelosa di quelle bellezze poichè esse, più forse delle altre create ad arte, suscitano un fascino più generale e creano un movimento di ammiratori superiore senza dubbio a quello dei frequentatori di gallerie o di musei o di monumenti, che si risolve in un vantaggio materiale, indiscutibile per il paese.

In Italia non abbiamo nulla di tutto ciò, in linea ufficiale, nonostante l'esistenza di una Società per il movimento dei forestieri. Abbiamo avuto soltanto qualche avvisaglia a proposito di certe derivazioni progettate per la cascata di Tivoli, e dopo che quelle di Terni furono già ridotte ad una molto più semplice espressione, e mentre

sulle spumose acque del Toce è sospeso un cenno, che tenta tramutarle in qualche migliaio di cavalli di forza.

Abbiamo in Italia una legge sulla conservazione dei monumenti, spesso osteggiata da parte della magistratura, la quale pensa che sia lesiva per il diritto individuale; mentre consacrerebbe un diritto collettivo che anche in Italia dovrebbe essere preponderante, specie in materia di monumenti, che, collaborando col *bel cielo,* producono un vantaggio al paese, che ascende a qualche centinaio di milioni in oro.

La legge del 12 giugno 1902 ha dato per altro, in questi ultimi mesi, occasione ad una elegantissima questione di diritto, come dicono gli avvocati, a proposito del *Sacro Monte sopra Varese.* Essa riunisce la conservazione del monumento a quella del paesaggio, entrambe minacciate dalla speculazione che avrebbe senza dubbio in breve tempo trasformate tutte le amene ed aperte pendici, fra cui si svolge lo stradone del seicento, in una serie di più o meno estetiche ville, con altrettanti ed immancabili alberghi-osterie.

A tale invasione già iniziata, le passate amministrazioni del Santuario non si erano potute opporre, o perchè insufficientemente armate di diritti di cui man mano si erano venute spogliando con la cessione di terreni circondanti le quindici cappelle dell'architetto varesino Bernasconi e l'ampio stradone che le collega, o con concessioni tacite o volute di ogni genere e specie. Nè la legge, antecedentemente al 1902, aveva in sè disposizioni tali da dare adito a rivendicazioni di sorta, per quanto postume, altrettanto desiderabili.

Fu in occasione della denuncia pervenuta al Ministero della Pubblica Istruzione di un'opera, eseguita senza il regolare permesso dell'autorità competente, che l'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, ebbe ad affermare il principio molto logico che la monumentalità del Sacro Monte di Varese non doveva

essere intesa limitatamente alle fabbriche del XVII secolo, ma in tutto l'insieme indissolubile di bellezze naturali e di manufatte. Basterebbe fermarsi a considerare un momento che il Santuario già possedette i terreni tutti circostanti, e che nessuna fabbrica sorse in essi prima del secolo scorso, neppure per uso colonico, che ne rompesse la maestosa e tranquilla bellezza, che precludesse in alcun punto la vista di un solo degli splendidi paesaggi mutevoli al mutare delle luci, varii di verde di montagne e di acque, digradanti in enormi distese o costretti fra punte frastagliate e nevose, fra pendici piombanti, brulle e ripide, tra cento valli.

Quale ragione avrebbe impedito ai gaudenti prelati del bel tempo antico, ai ricchi possessori di tanti campi, ai favoriti e privilegiati raccoglitori di lauti oboli di credenti e di devoti innumeri di ogni classe, di creare degli ameni asili presso l'ampio stradale fra le cappelle votive in mezzo a tanto splendore di natura?

Non sarebbe forse stato un sentimento puro di mistico rispetto, di doverosa conservazione di tante bellezze? Chi avrebbe potuto impedire la profanazione? Nessuno pertanto l'osò, prima dei tempi in cui un certo scetticismo, utilitario per altro ed egoistico, generò dedizioni, abbandoni, trascuranze e rovine, non compensate certo da creazioni nuove e spontanee.

Oggi, mentre in ritardo assai, purtroppo, si fa ammenda dei non vecchi peccati, l'affermazione della monumentalità ambientale del Sacro Monte di Varese, lanciata dall'Ufficio Regionale di Lombardia, giova a qualche cosa e pare porti i suoi frutti.

Si verifica intanto il caso, purtroppo raro e perciò degno di maggior rilievo, di un Comune, il quale risponde all'appello dell'Ufficio Regionale e prende senza tergiversare deliberazioni preventive all'unisono; si verifica un altro caso ben stupefacente di proprietari — e quel che è più notevole, in gran parte semplici contadini — i quali vedono più in là del loro interesse immediato ed accettano prescrizioni e deliberazioni in modo ed in forma non dubbia.

Le proteste umane si levarono anche impetuose contro l'inattesa arma, che la legge fornisce, di prescrivere distanze e limiti per non alterare le prospettive varie del luogo; oggi queste si attenuano e si smussano, poichè dopo tutto si riconosce che quanto, in questo caso, in senso relativo appare lesivo alla libera disposizione della proprietà, finisce per avvantaggiarla in modo assoluto per valore.

Le maggioranze paesane trovano che questa specie di punto d'arresto non è che per il meglio, e che certamente torna a vantaggio del sito e quindi loro.

Ed è infine da augurare che questa affermazione di principio, a cui oggi tengono dietro delle definitive disposizioni accettate da ogni parte, sia un primo passo per convincere il pubblico che la legge sulla conservazione dei monumenti torna, nei suoi effetti, tutta ad incremento della cultura e del benessere del paese. *L. D. O.*

Madonna col Figlio - Giovanni Francesco da Rimini
Cav. Cantoni, Milano. *Fot. Ferrario.*

Una nuova opera di Giovanni Francesco da Rimini.

Corrado Ricci, scrivendo in questa nostra rivista (1) intorno a Giovanni Francesco da Rimini, « pittore che fiorì poco oltre la metà del secolo XV », notava che conosceva di lui solo due dipinti: l'uno in S. Domenico di Bologna, l'altro allora presso il noto antiquario, il cav. Cantoni di Milano. Questo poi di qua passò in Inghilterra dove, secondo quanto ci apprende la signora *C. J. F.* nell'ultimo fascicolo dell'*Arte* (III), venne comprato ad un'asta di Christie dal signor Salting. Siamo lieti di poter aggiungere ora all'elenco delle opere di questo artista poco noto una terza, essa pure trovata dal Cantoni, che ne permise la riproduzione. Sebbene, a differenza delle tavole sopra citate, questa non porti alcuna firma, un semplice confronto con quelle, e sopratutto col quadro posseduto dal signor Salting dovrebbe convincere anche il meno esperto conoscitore, che Giovan Francesco ne fu l'autore. Basterà difatti notare, fra le altre, la particolarità delle due teste di angeli, che in entrambe queste pitture sporgono sopra quella della Madonna, la quale ha tratti taglienti, la medesima linea di sopracciglia, la mano dal metacarpo molto largo (esageratamente nel dipinto Cantoni). Il Bambino poi, con quei suoi riccioli gialli, duri, che paiono scolpiti nel metallo, i grandi occhi rotondi, il piede dal tallone sporgente, è proprio caratteristico del nostro pittore. Il fondo del quadro è d'oro rabescato, la veste della Vergine di un rosso chiaro, più caldo nelle ombre, il manto celeste scuro e l'insieme in buonissimo stato di conservazione.

GUIDO CAGNOLA.

(1) Vedi *Rassegna d'Arte*, Anno II, n. 9.

Un disegno del Bernini per il " Deliquio di Santa Teresa ".

Recentemente, passando in rassegna la ricca collezione di disegni antichi del signor Francesco Dubini, a Milano, mi è occorso di rintracciare l'interessante disegno, che qui riproduco — mercè la cortesia del proprietario — e che è senza dubbio uno schizzo originale per quella « opera di tutta bellezza », come la chiamava un antico scrittore e che lo stesso Bernini soleva dire esser la men cattiva cosa ch'egli avesse fatto: voglio dire il gruppo del *Deliquio di Santa Teresa*, nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria a Roma, eseguito intorno al 1644.

Lo schizzo, delle dimensioni di mm. 255 per 195, è in forma ovale, eseguito a seppia, e, benchè guasto in parte per l' umidità, è tuttora vibrante di carattere e di spontaneità. L'interesse che questo piccolo foglio presenta è molto notevole pel fatto che senza di esso avremmo ignorato un primo stadio dell'idea creatrice del grande maestro: lo schizzo infatti presenta un concetto che egli abbandonò per attenersi a quello rappresentato dal bozzetto che si conserva nella Galleria Nazionale di Roma e che, meno lievi varianti, fu attuato nell' opera definitiva. In questo precedente disegno del Dubini la santa è raffigurata svenuta, accasciata, senza vigore, col braccio destro steso e un po' rigido, la mano delicata volta in giù, col braccio sinistro abbandonato lungo la persona e la mano ricurva, col capo completamente abbandonato, quasi in una solennità di morte. A lato alla figura, anzi che di fronte come nel gruppo scolpito, l'angiolo dalle robuste e lunghe ali, che scendono fin verso terra, piega il braccio destro a lanciare lo strale dell'amor divino. L'idea era più umana, più cristiana forse, ma meno artistica e sopra tutto meno adatta a soddisfare i gusti di un tempo in cui la bellezza pagana e la sensualità appariscente avevano rivestito anche le sacre rappresentazioni nell'arte. Nella nota scoltura il Bernini rappresentò la Santa in deliquio, colla persona sorretta benchè in abbandono: il corpo giovanile si delinea sotto un nugolo di pieghe agitate, che lascian indovinare le scosse violenti prima dello svenimento; le mani delicate, il piede nudo abbandonato nel vuoto, il viso bellissimo volto in alto, con gli occhi socchiusi e la bocca semiaperta da cui si sprigiona lieve il soffio della vita, han offerto il modo al maestro di genio di ricavarne effetti delicatissimi di grazia e di sentimento. « Strana imagine di pietà e di fede » scriveva il Fraschetti, « la Santa, resupina, sembra fingere nell'abbandono delle membra e nel volto transfigurato intense voluttà carnali. E pure quello spasimo della piissima era consono al modo di sentire de' mistici del secolo di Molinos e di Madama Guyon, in cui la Riforma Cattolica si assimilava le più suggestive forme estetiche per alzar l'altare di Dio su un trono d'oro sfolgoreggiante » (1).

Schizzo del Bernini per « Il Deliquio di S. Teresa » - Collezione Dubini, Milano. Fot. Ferrario.

Tuttavia della primitiva idea rappresentata dal disegno della collezione Dubini, il grande maestro conservò diversi elementi, oltre il concetto generale; tali l'atteggiamento dell'angiolo, che si presenta con un manto drappeggiato intorno al corpo, lasciando scoperto il braccio e parte del seno, il movimento complessivo delle gambe e del braccio sinistro della santa, le sue mani sottili e delicate. Il disegno ha le solite caratteristiche peculiari al Bernini: la pennellata lunga e profonda, che dà vigore scultorio alle figure, senza le sfumature e i mezzi toni caratteristici dei pittori, le pieghe delle vesti indicate a tratti incisivi che lascian del tutto in luce i risvolti e le pieghettature, lo sprezzo evidente della tecnica dell'acquarello a vantaggio dell'effetto immediato, così che parrebbe che l'artista indicasse direttamente con la pennellata gli stessi contorni che altri fermava con la matita o col carbone. Basta confrontare il disegno con qualcuno dei più noti del Bernini — sopra tutti con lo schizzo pel gruppo della Verità scoperta dal Tempo, della collezione Chigi, e con l' altro del S. Giuseppe e la Vergine e una gloria d'angioli della Galleria degli Uffizi — per persuadersene.

Le collezioni di disegni a Milano, specialmente quella di proprietà del dott. Gustavo Frizzoni, del sig. Francesco Dubini, del sig. Aureliano Albasini Scrosati, son ricchissime di esemplari notevoli: le due ultime son quasi del tutto ignorate agli studiosi. Avremo occasione di ricordarle ancora in occasione di una mostra che si sta progettando, mercè la cortesia dei raccoglitori, nei locali della Pinacoteca di Brera e che potrà riserbare piacevoli sorprese per chi conosce tutte le intime attrattive che offrono i disegni antichi, veri documenti dell'animo degli artisti.

F. MALAGUZZI VALERI.

(1) STANISLAO FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano, Hoepli 1900.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Londra. — Un Tiziano... che ha lasciato l'Italia.

A Londra, a quanto narra il *Times*, presso il mercante di quadri Colnaghi, di famiglia oriunda da Como, è in vendita un Tiziano autentico, proveniente dal palazzo del principe Chigi, romano, ove si trovava fino a poco tempo fa, ignorato dal pubblico. Come sia venuto in Inghilterra, non si dice; ma sembra molto probabile che si tratti d'un caso di violazione della legge italiana sulle opere artistiche, analogo a quello della Madonna di Botticelli, proveniente dalla stessa collezione del principe Chigi. Il quadro è un ritratto di Pietro l'Aretino; soltanto pochi studiosi lo conoscevano, e il Morelli lo dichiarò uno splendido ritratto.

Il *Times* afferma che d'ora innanzi sarà riconosciuto universalmente come uno dei più bei ritratti dipinti da Tiziano, un po' dopo il mezzo della sua carriera. Porta la data del 1545; e si tratta, evidentemente, di uno studio dal vero. E' noto che l'Aretino visse per molti anni in intimità con Tiziano, e formò con lui e col Sansovino una specie di triumvirato. Nella galleria Pitti, a Firenze, esiste un altro ritratto dell'Aretino di Tiziano. Dall'epistolario dell'Aretino risulta che nel 1545 il sommo pittore fece un ritratto di lui per Cosimo de' Medici. Lo stesso Aretino lo mandò al duca, con una lettera in cui osservava che le sete e il broccato del ritratto sarebbero stati migliori, se Tiziano avesse ricevuto qualche scudo di più. Nello stesso tempo il poeta scrisse a Tiziano, che si trovava a Roma, dolendosi perchè il quadro era « un semplice abbozzo, uno studio dal vero, anzichè una composizione ». Queste parole non possono certo riferirsi al ritratto della galleria Pitti, che è una delle più forbite opere tizianesche. L'Aretino vi è molto adulato, è elegante come il « nobile veneziano » nella galleria di Monaco, che probabilmente è un ritratto dell'Aretino giovane.

Il ritratto della collezione Chigi spiega forse l'enigma. Si è infatti indotti a pensare che esso sia l'abbozzo di cui parla il poeta nella sua lettera al pittore. Questi, per accontentare l'amico, dovette poi dipingere il ritratto sfarzoso che fu posto nella galleria ducale di Firenze. Il primo, lo studio dal vero, fu probabilmente mandato alla famiglia Chigi dallo stesso Aretino, che a Roma aveva trovato il principe Chigi, suo primo mecenate.

E' doppiamente doloroso — e per il valore dell'opera e per la sua importanza storica — che questa altra opera d'arte abbia lasciato la città dove si conservava da oltre 360 anni.

Parigi — Le vendite all' Hotel Drouot.

Nelle vendite artistiche all'Hôtel Drouot di Parigi, una miniatura firmata Van Blarenberghe e datata del 1767, rappresentante una scena pastorale, è stata venduta per 10 mila lire; una statuetta di porcellana di Sassonia 4500; un gruppo di maioliche di Frankenthal 1200.

NECROLOGIO.

Il giorno 18 di Giugno, alle ore 17, è morto a Faenza il Prof. Cav. **FEDERICO ARGNANI** nella grave età di anni 83. La sua morte, quantunque prevista per un'*angina pectoris o aortite* che lo affliggeva e lo obbligava in casa da molti mesi, ha addolorato profondamente i suoi amici ed estimatori. Certo in lui s'è spenta una delle più nobili e benemerite esistenze, onde non sarà discaro, nè fuor di proposito che ne ricordiamo qui brevemente i meriti e la vita di questo egregio scrittore che, come i nostri lettori ricorderanno, fu anche collaboratore della nostra *Rassegna*.

Nato a Faenza li 22 Aprile del 1822, dopo avere percorse le scuole del pubblico Ginnasio d'allora, sull'età di 20 anni si recava a Firenze per frequentare l'Accademia di Belle Arti, da cui otteneva speciale diploma di onore; e di poi ivi stesso si dava ad esercitare l'arte dell'incisore, allora molto in voga; e in questo esercizio durò fino al 1861.

Nel frattempo però aveva preso parte ai moti liberali per l'Indipendenza d'Italia, e col Battaglione Universitario combattè a Cornuda sul Tagliamento; ciò che gli procacciò poi sospetti e persecuzioni dai Governi ristorati d'allora.

Chiamato nel 1861 dal Municipio di Faenza a insegnare il disegno nelle Scuole Tecniche, vi aderì di buon grado; ed avendo poi nella Esposizione Romagnola, tenutasi in Faenza del 1875, avuto parte nell'ordinamento della Sezione di Belle Arti, ebbe dal Municipio stesso la nomina di Conservatore e poi di Direttore della Pinacoteca Comunale, fino allora in una deplorevole trascuratezza. Ed egli ne curò il trasporto nel presente edifizio, le diede disposizione nuova e più logica, l'arricchì di nuovi capolavori, in ispecie faentini; vi aggiunse un Museo Civico insieme con una importante raccolta di Ceramiche, e ne scrisse e pubblicò una pregevole Guida illustrativa. Così quella Pinacoteca divenne un insigne ornamento della città e un titolo di alta ammirazione da parte dei forestieri.

Fu allora che, messosi a raccogliere con intelligente amore maioliche antiche, vanto speciale di quella città, gli venne in animo di illustrare quell'arte, e i suoi prodotti presso di noi, mosso anche dall'esempio e dagli incitamenti del Cav. Carlo Malagola che aveva di quei giorni pubblicato una monografia sulle maioliche faentine, molto erudita e lodata. Così egli si volse a comporre, e nel 1889 pubblicò per i tipi del valoroso editore e suo grande amico Cav. G. Montanari, l'opera intitolata: *Ceramiche e Maioliche faentine, ecc.*, che sortì un ottimo successo, e fu in breve esaurita, tanto che oggi è già divenuta più che rara. Nel detto libro egli sostenne l'antichità di questa arte decorativa in Faenza; mostrò che a Faenza si doveva l'invenzione della vernice stagnifera; fè vedere l'impulso ed incremento dato dalla città alle ceramiche in molte parti d'Italia, e lo smercio grande che ebbero i suoi prodotti in Italia e fuori, da essere chiamati, appunto dal nome di Faenza, *Faïences* e *Faïenceries* con altri simili derivati.

Animato dall' esito felice di questo lavoro, alcuni anni dopo, ancora pei tipi del Montanari, pubblicava in due splendidi volumi, uno di testo e l'altro di figure cromolitografiche a grandezza del vero, il *Rinascimento delle maioliche in Faenza;* opera però alla quale, per il prezzo necessariamente elevato, non arrise lo spaccio come meritava, sebbene i dotti ne levassero a cielo i pregi e la novità dell' invenzione, che trovò ammiratori ed imitazione in Inghilterra e altrove. Tuttavia questo non iscoraggì nè autore, nè editore, che cinque anni dopo (1903) aggiungevano un nuovo volume illustrato dal titolo: *Ceramiche arcaiche faentine,* con 22 tavole di riproduzioni di stoviglie e incisioni, e con la traduzione francese a fronte del testo. In esso l'Argnani si proponeva di confutare recenti opinioni, le quali tendevano a contrastare a Faenza il primato delle sue Fabbriche sopra le altre italiane, sempre nell'uso della vernice stagnifera. E alle sue ragioni plaudivano e si arrendevano molti dotti, che dapprima ne avevano impugnato gli asserti.

A questi lavori ne aggiungeva poi altri di minor mole, ma non meno pregevoli, come la *Monografia sulle monete dei Manfredi,* i numerosi articoli nei giornali e nelle riviste, e opuscoli, fra cui notevolissimo quello sulla Madonna di Solarolo, opera insigne di Desiderio da Settignano.

In tal modo il nome dell'Argnani era meritamente salito in gran fama e in Italia e all'estero; nè poteva non tenerne conto il Governo, che gli concesse il titolo di *Cavaliere* della Corona d'Italia, e più tardi (di moto proprio del Re) quello de' Ss. Maurizio e Lazzaro; e gli affidava onorevoli incarichi di visite ai più celebri Musei, affinchè potesse compire i suoi studii intorno alle ceramiche, e lo eleggeva R. Ispettore dei Monumenti e Scavi per Faenza e circondario. Oltre a ciò era ascritto come Socio corrispondente alla Deputazione di Storia Patria per le Romagne, e membro di più Accademie; e con le sue pubblicazioni gli veniva fatto di stringere relazione coi più illustri artisti e dotti di mezza Europa. E a suo elogio e gloria dobbiamo anche ricordare come il materiale, che gli aveva servito per la compilazione della sua *Storia delle Ceramiche,* era raccolto ad onore nel gran Museo parigino del Louvre, dal quale fu acquistato nell'anno 1900.

Tale fu, e tali benemerenze ha verso la sua città natale e verso l'arte quest'Uomo di cui piangiamo la recente perdita, nella quale ci conforta lo sperare che ne sia raccomandata la memoria in quella stessa Pinacoteca, che fu sua creazione e vanto.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°

di Aug. Zeiss & C.°

MILANO - Via Dante, 7

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

Registratori Zeiss - Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno V - N. 9 Milano: Settembre 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

F. MASON-PERKINS: Pitture Italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia (S. U. A.) *(con dodici incisioni)*. — CORRADO RICCI: La chiesa di S. Michele « ad Frigiselo » in Ravenna *(con nove incisioni)*. — Corrieri artistici. — Varietà. — Bibliografia. — CORRADO RICCI: Errata-Corrige. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Roma. — Un quadro del cavaliere d'Arpino.

A Roma venne scoperto il ritratto di Farinaccio, il famoso difensore della famiglia Cenci, eseguito da Giuseppe Cesari detto il cavaliere d'Arpino.

Il ritratto è nella vendita Pisani. Nessun dubbio sulla sua autenticità, perchè vi si legge, oltre il nome del Farinaccio con la sua qualifica, la dedica e la firma del cavalier d'Arpino.

Il ritratto è una bell'opera, eseguita con cura ed amore: la testa è caratteristica e robusta, la posa maestosa, il secentistico panneggio di grande effetto.

Il Farinaccio è rappresentato col costume di procuratore fiscale, seduto davanti a un tavolo, in un seggiolone, con un libro tra le mani.

Roma. — Una collezione di caricature.

Il Gabinetto delle Stampe della Galleria Nazionale di Roma ha acquistato una ricca collezione di caricature dell' arguto ed elegante caricaturista romano Pier Leone Ghezzi, vissuto nel secolo XVIII.

La Galleria possiede già diversi quadri del Ghezzi, tra i quali la *Scritta nuziale*, una deliziosa scena di vita romana. Probabilmente l'anno prossimo si farà una mostra collettiva delle opere del Ghezzi.

Firenze. La scoperta di una tomba etrusca.

Una tomba etrusca fu scoperta nella necropoli tarquiniese, e propriamente nel fondo *Tarantola*, dopo scavi fatti eseguire dalla Direzione del Museo archeologico di Firenze.

La tomba era dipinta con una scena raffigurante un banchetto elisiaco, la quale si svolgeva soltanto nella piccola parete di fronte alla porta d'ingresso; e la pittura era fatta non già nell'intonaco, ma direttamente sul masso di tufo nel quale la camera funebre era scavata.

Firenze. — Furto di un quadro di Paolo Veronese.

I ladri sono entrati nella Villa Meriggi in Via della Robbia, dove il proprietario conte Giovanni Bastogi conservava una preziosa collezione di quadri e oggetti d'arte.

Essi riuscirono a trafugare un quadro attribuito a Paolo Veronese, un armadio di stile moresco e altri oggetti di minor valore.

Firenze. — L'autenticità di un ritratto contestata.

È nata una interessante questione d' arte. Nella collezione degli auto-ritratti della Galleria degli Uffizi, è un quadro del pittore fiammingo Jordaens, l'allievo di Rubens: quadro fino ad oggi ritenuto imagine sua perchè a tergo si legge: *Portrait da Jordan Flaman faict de sa propre main.*

Ora il Sig. Max Rooses, conservatore del Museo Plansin d'Anversa, incaricato di organizzare l'esposizione delle opere di Jordaens, assicura che si tratta bensì di opera di Jordaens, ma non del ritratto dell'artista stesso.

Il Rooses si fa forte di tale opinione, confrontando la fotografia della tela degli Uffizi con la riproduzione di un auto-ritratto del Jordaens ad Anversa ed il cui originale andò smarrito. I due ritratti non presentano alcuna rassomiglianza per cui debbono rappresentare persone diverse.

La Direzione delle R. Gallerie ha iniziato ricerche archivistiche di documenti le quali porteranno luce definitiva sul problema. In ogni caso però, nel dipinto in questione, se non l'auto-ritratto dovremo sempre riconoscere un'opera pregevolissima ed autentica del Jordaens.

Venezia. — Restauri a S. Giorgio in Isola.

È stata costruita un'armatura intorno alla cupola dell'artistico campanile di S. Giorgio in Isola, allo scopo di procedere ad alcune urgenti riparazioni, ma più specialmente per restaurare l'angelo d'oro.

Lo stesso restauro si era dovuto fare alcuni anni or sono all'angelo del crollato campanile di S. Marco, che girando su sè stesso intorno ad un grosso perno, indicava, come quello di S. Giorgio, lo spirare dei diversi venti.

Venezia. — Esodo scongiurato.

Il *Marzocco*, seguito da altri giornali, aveva gettato l'allarme per gli affreschi del Tiepolo che si trovano nel Palazzo Labia e che il proprietario Sig. Orefice aveva venduti ad un mercante di antichità di Parigi.

Si tratta di due grandi affreschi: *Cleopatra* e *La partenza del Doge*.

Della cosa fu consapevole un illustre artista veneziano, che pochi giorni or sono era a Parigi. Egli subito provvide, d'accordo con le autorità governative, a salvar i due capolavori che resteranno a Venezia.

Il mercante parigino, che li aveva comprati per 150 mila lire, li aveva già rivenduti per un milione e 50 mila lire ad un Inglese. La ricerca dell'artista che si incaricasse di staccare gli affreschi fece scoprire la cosa.

Venezia — I monumenti veneziani a Creta.

Il Reale Istituto Veneto di scienze, lettere e arti, nell' adunanza del 26 febbraio 1897, deliberava di inviare uno speciale incaricato nell' isola di Creta, allo scopo di rintracciarvi, illustrare, descrivere, riprodurre in calchi e fotografie tutti i ricordi veneziani che ancora rimanevano nell' isola, prima della loro distruzione, pur troppo facilmente prevedibile e riferibili al periodo nel quale l'isola famosa appartenne alla Repubblica Veneta (1204-1669)

L' impresa fu affidata al dottor Giuseppe Gerola.

La missione del dottor Gerola in Creta durò circa due anni, e nel luglio 1902 egli presentò al Regio Istituto l'ingente materiale raccolto per la relazione.

La poderosa opera è uscita in questi giorni ed è divisa in tre parti: nella prima tratta dei centri abitati e delle fortificazioni; nella seconda delle chiese e monasteri; nella terza di ogni pubblico e privato monumento veneziano.

All' opera sono aggiunte numerose fotografie, riproduzioni di calchi e di iscrizioni.

Il presidente del Regio Istituto, A. Fogazzaro, nel presentare la relazione, esprime il voto che altre imprese consimili abbiano ad essere incoraggiate — relative all'Albania, all'Epiro, alla Morea, a Cipro, alle Jonie, all' Eubea e alle isole minori dell' arcipelago, che sono piene di memorie veneziane.

La spesa venne sostenuta coi redditi del legato Minich. Vi concorsero anche il Comune, la provincia ed altri Enti.

Verona. — Le tristi condizioni di una chiesa.

I giornali danno opportunamente l' allarme per le tristi condizioni in cui si trova la chiesa di S. Anastasia, che è monumento nazionale.

È crollato gran parte del cornicione, e un giorno, mentre si celebrava la messa, grossi pezzi di calcinaccio son caduti dal soffitto sull'altare.

Se non si provvede presto e bene la rovina di questa chiesa così bella e interessante, diventerà irreparabile.

Verona. — Scoperta di un affresco del trecento.

Alcuni muratori nell'eseguire dei restauri in un locale della casa del dott. Zambelli scopersero uno splendido affresco, ottimamente conservato, rappresentante *S. Bartolomeo*. Il direttore del Museo, cav. Sgulmero, e il vice direttore Vignola, lo visitarono giudicandolo del XIV secolo, e il Vignola ne ritrasse la fotografia da conservarsi nel Museo.

Bologna. — Restauri a S. Francesco.

I lavori di restauro della chiesa di S. Francesco a Bologna, vennero iniziati in questi giorni e saranno forse compiuti nell'inverno.

La signora Zucchini Sassoli ha elargito la somma di L. 6000 perchè si compia il restauro della facciata maggiore del tempio monumentale, il quale sarà isolato colla demolizione delle case adiacenti.

Pesaro. — Un Giambellino traslocato.

Il famoso quadro del Giambellino, che trovavasi nella chiesa di S. Francesco, è stato collocato nel locale che già fu della chiesa di S. Ubaldo, e convenientemente riattivato per servire, d'ora innanzi, come galleria cittadina.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Settembre 1905 N. 9

Pitture Italiane

nella raccolta Johnson a Filadelfia (S. U. A.)

(Continuazione e fine).

Nell'ultimo mio scritto sulle pitture italiane della raccolta Johnson, passai in rassegna le opere delle scuole fiorentine, senesi, umbre. Abbandonando ora l'Italia centrale, rivolgiamo lo sguardo ai Maestri dell'Italia settentrionale, che troviamo quì rappresentati, cominciando dai veneti.

Prime per data, fra i lavori di origine distintamente veneziana (o muranese), sono due figure intere di S. Giacomo e S. Francesco d'Assisi (fig. 1 e 2) le quali appaiono ad evidenza lavori genuini e caratteristici dell'importante e non ancora abbastanza apprezzato maestro, Bartolomeo Vivarini da Murano. Ognuna di queste nobili e scultorie figure, è una perfetta manifestazione dello stile classico e severo di Bartolomeo. In entrambe il colore è tranquillo e smorzato, il disegno e la modellatura accurati e minuti ma sicuri e sentiti, la tecnica scrupolosa, la concezione dei tipi seria e piena di carattere. Senza dubbio esse formavano parte di uno di quegli elaborati polittici così frequenti nell'arte veneziana ai tempi di Bartolomeo, ed ora ci fanno tanto più rimpiangere che sole si sieno conservate (1). Per lo stile appartengono già al secondo periodo della carriera del Muranese. Il San Giacomo, ad esempio, presenta nel carattere, nell'attitudine, nella forma, spiccate analogie col Battista della pala firmata che il *Vivarini* dipinse per la chiesa di San Giovanni in Bragora di Venezia nel 1478. Circa a questa epoca risale dunque la fattura delle tavole appartenenti a Mr. Johnson.

Priva di attribuzione ma senza dubbio, malgrado l'esecuzione piuttosto sommaria e trascurata, di *Alvise,* discepolo e successore di Bartolomeo, abbiamo quì una figura rappresentante S. Bernardino da Siena, opera di una semplicità quasi primitiva nel disegno, nel colore, nelle pieghe e stranamente suggestiva pel carattere ascetico del magro ed emaciato santo e riformatore senese. Il confronto fra questa e le figure assai somiglianti nella grande ancona, ora all'Accademia di Venezia, che Alvise dipinse nel 1480, torna interessante e istruttivo a un tempo. Esso ci condurrebbe a supporre che il nostro S. Bernardino datasse da un epoca assai prossima a quella in cui fu fatta quell'opera importante.

Ed ora veniamo ad una preziosa tavola di quel grande ingegno che fu *Carlo Crivelli,* il primo fra i pittori veneziani per le sue qualità decorative. Essa rappresenta il Cristo morto, sostenuto da due angioletti piangenti (fig. 3) e, come appare dalla sua forma, doveva senza dubbio appartenere a qualche grande ancona di cui molto probabilmente formava la cimasa. Fra le varie rappresentazioni della Pietà lasciateci da questo pittore quella appartenente a Mr. Crawshay di Londra più le si avvicina. La nostra ha l'impronta di sentimento appassionato proprio del Crivelli e, sebbene il dolore dei due putti possa sembrare ad alcuni eccessivo per l'energia dell'espressione, nessuno, d'altra parte, potrà negare il singolare effetto decorativo dell'insieme, colle tinte piuttosto chiare delle carnagioni e delle vesti degli angioletti, che spiccano sull'oro del fondo e sul rosso cupo, vinoso, della tenda trapunta d'oro. Abbiamo quì certamente, se non una delle più belle, almeno una delle più originali e più decorative Pietà del nostro Maestro,

(Fig. 1 e 2). - *San Giacomo e San Francesco d'Assisi* - Bartolomeo Vivarini.

(1) Queste tavole pervennero a Mr. Johnson, alcuni anni or sono, da Fermo nelle Marche, dove le possedeva il conte Bernetti e di esse fa menzione il Berenson nella lista delle opere di B. V. nel suo libro sui « *Venetian painters* ». Non mi fu possibile rintracciare la provenienza originaria, ma, secondo ogni probabilità, furono eseguite da Bartolomeo a Venezia per una chiesa delle Marche.

degna di venir annoverata fra le sue opere autentiche nella lista delle quali non fu finora inclusa.

Da questi lavori della Scuola Muranese, passiamo ad osservare due ritratti virili attribuiti entrambi ad *Antonello da Messina*. Il primo di essi (fig. 4) ci pone dinanzi a un giovane imberbe dallo sguardo e dal viso assai intelligente ed astuto, il quale, preso di tre quarti, dirige gli occhi su di noi. Egli ha in capo la speciale acconciatura, propria a quei tempi, di colore oscuro, sotto la quale scende la capigliatura alquanto disordinata, ed un mantello bruno foderato di pelliccia un po' aperto sul davanti, che lascia vedere la camicia intorno al collo. Non farò il torto all'intelligente lettore di voler provare la già troppo palese paternità di questa bellissima opera. Basta solamente osservare l'annessa riproduzione per capire che siamo quì in presenza, non solo di un lavoro genuino di Antonello che reca l'impronta del suo stile, ma di tale che ha diritto di essere classificato fra i più bei ritratti che la sua mano ci abbia lasciati. L'incisione non può darci però che un'idea molto approssimativa della perfezione tecnica di questo splendido lavoro, la cui fattura appare poco meno che meravigliosa nella sorprendente sua finezza, mentre il colorito è tanto caldo e tanto sottilmente fuso, come di rado lo troviamo nei dipinti di Antonello. Squisito, ad esempio, nella sua semplice ma grande efficacia, è il piccolo tocco magistrale della camicia azzurro-chiaro che spicca sullo scuro mantello, sul colorito bruno dorato del collo. Ecco

(Fig. 3). - *Pietà - Cristo morto con due angeli* - Carlo Crivelli

(Fig. 4). - *Ritratto d'uomo* Antonello da Messina.

dunque un vero capolavoro dell'arte di Antonello, un finissimo quadro, che a nostra meraviglia non trovò ancora posto nell'elenco ufficiale delle opere del Maestro siciliano (1).

Il secondo dei due ritratti attribuiti ad Antonello, rappresenta un giovane senza barba dall'aspetto marziale, dal viso esprimente la forza e la fermezza e dallo sguardo acuto e vivace, che porta la zazzera veneziana sormontata da un berretto nero ed un mantello rosso cupo. L'intera figura spicca su di uno sfondo di cielo intensamente azzurro. Sul parapetto che sta dinnanzi, si legge la seguente iscrizione: *1477 Antonellus Messanens me pinxit* (fig. 5). Nel suo insieme quest'opera notevole ci colpisce e ci induce, a tutta prima, a ritenerla propria di Antonello. Però, malgrado tale impressione favorevole ed anche dinnanzi alle sorprendenti analogie che esso presenta con un altro ritratto del Maestro — quello del Museo Civico di Milano (2) — debbo francamente confessare che lo studio più attento e continuato di questa effigie, lungi dal persuadermi che essa sia realmente di Antonello, ha fatto al contrario sorgere in me gravi dubbi. I toni delle carni eccessivamente caldi e quasi ardenti, il contrasto vivace dei colori, il modo in cui il parapetto si rileva sulla persona senza alcun senso di separazione o di distanza, l'espressione particolarmente audace degli occhi e del viso, la

(1) Fra tutti i ritratti conosciuti di Antonello quello che si avvicina di più al nostro è certamente il ritratto della Galleria Borghese a Roma. Lo studioso troverà fra essi forti analogie, ad esempio, nel modo di trattare i capelli, gli occhi, le sopracciglia, la bocca, nel mantello leggermente aperto, il che ci indurrebbe a credere che abbiamo quì due lavori della stessa epoca. Però il dipinto di Mr. Johnson è più dolce, più delicato e raffinato nell'esecuzione.

(2) Nei due lavori la posizione della testa e l'attacco di questa sul collo, per non parlare delle linee generali, sono uguali: il mento e la bocca sono identici e così pure il naso: i capelli sono trattati precisamente nello stesso modo, la curva delle palpebre e le sopracciglia pure, persino gli occhi presentano certe formali analogie salvo leggiere differenze nell'iride. Anche il cosidetto « *Condottiero* » del Louvre, presenta nel disegno della bocca e degli occhi grandi somiglianze col quadro di Mr. Johnson, ma non tante quante in quello di Milano.

deficenza di vera delicatezza e finezza nella fattura e nella modellatura, tutto milita, a parer mio, contro questa attribuzione ad Antonello. Malgrado restauri e ritocchi visibili in parecchi punti, non dubitiamo che questa pittura sia stata eseguita circa il tempo in cui visse Antonello stesso. Nè il cartellino diverso dalle firme genuine del pittore, è moderno. Chi dunque fu l'autore di così notevole ritratto? A tale domanda risponderei che con tutta probabilità ci troviamo alla presenza di una accurata e singolarmente ingegnosa e felice imitazione della maniera di Antonello, dovuta ad uno scolaro o seguace suo, che riuscì ad assimilarsi le più ovvie caratteristiche dello stile del maestro al punto da poter produrre ciò che può certamente considerarsi un capolavoro quasi unico nel genere delle imitazioni.

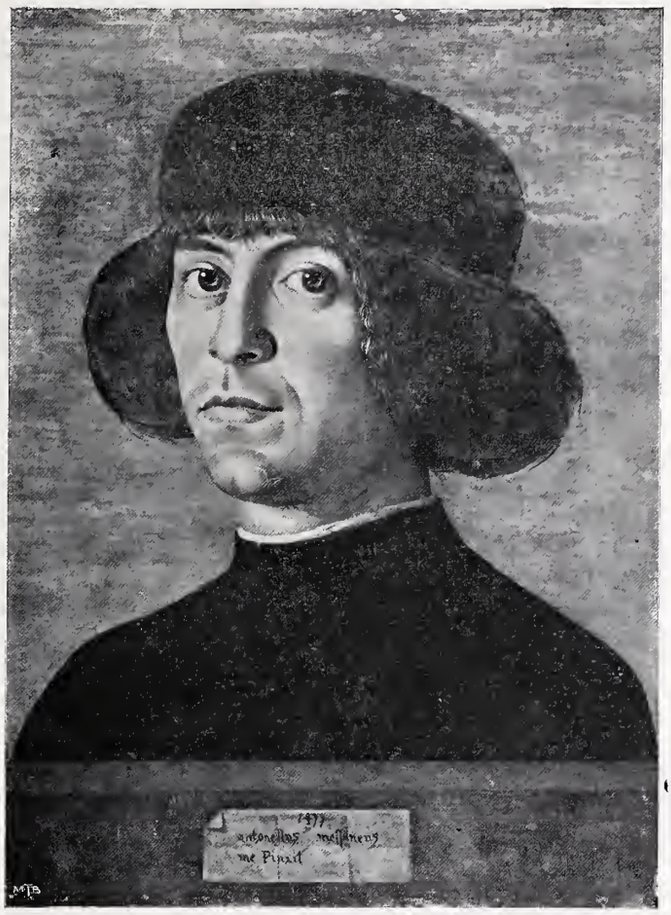


Fig. 5) - *Ritratto virile* attribuito ad Antonello da Messina.

Una deliziosa tavola che ha per soggetto la leggenda di Alcione e Ceyx (fig. 6) viene a buon diritto attribuita a *Vittore Carpaccio,* nonostante una certa mollezza nel disegno la quale tradirebbe quasi la mano di un assistente. L'artista ha voluto rappresentare il momento in cui Alcione, giunta sulla spiaggia del mare, scopre il cadavere dell'adorato marito galleggiante sulle onde e, per favore degli Dei, prende la forma dell'uccello a cui ha dato il proprio nome. Senza parlare dell'ingenua semplicità e della freschezza colla quale il pittore trattò il quadro, esso esercita un fascino complesso pel colorito e per le sue qualità decorative, onde ci richiama alla mente un primitivo lavoro del Carpaccio, come la scena della vita di San Orsola nella collezione Layard a Venezia. (1).

(Fig. 6) - Alcione trovando il corpo di Ceyx.

(1) Il suddetto quadro di Alcione, che passò poi nelle mani di Mr. Johnson, apparteneva alla collezione del grande critico inglese John Ruskin, caldo e fervido ammiratore del Carpaccio.

Sebbene la raccolta del Sig. Jonhson non possa vantare un esemplare autentico di nessuno dei grandi Bellini, essa però contiene, come era da aspettarsi, una tavola che porta il nome di Giovanni — un ritratto d'uomo relativamente giovane con barba e folta zazzera, berretto ed abito scuro, che si appoggia ad un parapetto e tiene in mano un cartello colle parole: *Johannes Bellinus - 1488.* Nello sfondo, un aperto ed ameno paesaggio. Questo dipinto, lavoro senza molto vigore nè molta spiccata individualità, presenta tutte le caratteristiche della scuola del Bellini e, con maggiore esattezza, di *Marco Basaiti* (1). Di ben maggiore importanza è una grande tavola colla Vergine ed il Bambino, fra S. Pietro ed un Vescovo, in uno spazioso ed arieggiato paesaggio (fig. 7) pittura davvero sorprendente per la bellezza e la vivacità del colore e il meraviglioso tono dell'atmosfera — dovuta in gran parte al suo stato perfetto di conservazione. Sebbene, se non erro, ascritta al Bissolo, penso che questa tavola interessante rechi nei panni, nei tipi, nella fattura, nel concetto ispiratore, evidenti traccie delle opere primitive del Basaiti, quale lo conosciamo nella deliziosa Madonna col Bambino (N. 599 della National Gallery a Londra) e nell'importante tavola che appartiene a Mr. Benson pure a Londra e che, sebbene sia dal Morelli attribuita senza riserve al Bissolo, è stata ascritta dal Berenson (2) con molta ragione, al nostro A. E' innegabile però che questo dipinto presenta, superficialmente, molte caratteristiche simili a quelle del Bissolo onde si capisce facilmente come coloro i quali ancora

(1) Al quale, secondo ciò che mi fu detto, è stato già attribuito dal Sig. Berenson durante la recente sua visita in America.

(2) Vedi BERENSON: *Study and criticism of italian art.*

seguono il Morelli nella sua attribuzione del quadro di Mr. Benson sieno propensi a considerare il nostro come un esemplare parimenti tipico del Maestro. Debbo però richiamare l'attenzione di costoro su alcuni punti, come sarebbero le speciali pieghe dei panni, il carattere più serio dei tipi, il disegno più forte e più fermo, per non parlare di altri particolari i quali, secondo me, servono tutti a distinguere il Basaiti dal suo più molle e meno vigoroso rivale. Avendo già parlato delle tinte brillanti e dell'atmosfera così limpida del quadro, noteremo solo il delizioso effetto dell'azzurro intenso del cielo colle nubi lanugginose riflettentisi nel chiaro paesaggio e nelle vivaci figure. Attribuita apertamente a Basaiti troviamo una dolce figura di Cristo che benedice, la quale però mi sembra troppo debole nel concetto e nell'esecuzione per essere altro che un lavoro della sua scuola.

(Fig. 7) - *Madonna, Bambino e Santi* - Basaiti.

Passando ora dai quattrocentisti veneziani ai maestri del secolo seguente, abbiamo quì un quadro importante ascritto, e secondo me giustamente, a quel grande eclettico che fu *Sebastiano del Piombo,* rappresentante un santo Eremita (detto con poca ragione S. Antonio Abate) che sta meditando in un paese roccioso e selvaggio, mentre nel lontano cielo appare a lui la sacra figura di Cristo. La severa grandiosità del concetto sia nelle forme stesse dell'eremita, che nel paesaggio, insieme alle tinte oscure e quasi tetre, ci permettono facilmente di ascrivere questo lavoro agli ultimi anni della carriera del Maestro, quando egli subiva maggiormente l'influenza predominante di Michelangelo e quando, più che del colore, si preoccupava della forma. Il tipo, le mani della figura principale, i panni tutti, sono quelli che si riscontrano in altre opere di Sebastiano, appartenenti a questo periodo del suo sviluppo. Potrei anche suggerire un confronto con una pittura, pur diversa nello spirito, come il ritratto di Clemente VII nella Galleria di Parma.

Di *Paris Bordone* vediamo un bel quadro, dignitoso nel sentimento ed armonico nel colore, rappresentante Cristo che prende congedo dalla madre (fig. 8) (1) ricco e caratteristico esempio della maniera di questo artista, al quale credo di non errare attribuendo un interessante ritratto d'uomo barbuto vestito d'un abito scuro dalle maniche di color cremisì, tenente nella mano un guanto, quadro, non so per qual ragione, ascritto ad Antonio Moro.

A buon diritto porta il nome di *Jacopo Tintoretto* uno splendido ritratto di Ammiraglio veneto in armatura, che spicca su una tenda di color vinoso, mentre, alla sinistra, si scorge nel fondo, una galera in mare (fig. 9). Il soggetto di questo ritratto mi pare identico a quello di Paolo Veronese nella Galleria di Dresda, conosciuto come « Daniele Barbaro ». Che il nostro personaggio non sia un Barbaro ma un Contarini, apparirà dallo stemma sulla corazza. E la Galleria Pitti ha poi un ritratto virile di Paolo Veronese che dicesi rappresenti Daniele Barbaro, mentre la persona effigiata è diversa da quella nella Galleria di Dresda e da questa nella collezione Johnson, il che è pure causa di confusione. Ad ogni modo, qualunque personaggio essa rappresenti, la tela del Tintoretto è fra i più potenti ritratti dovuti al suo pennello.

Veniamo ora ad una tavoletta, che porta il nome magniloquente del Tiziano e che ci sembra di qualche pittore veneziano non privo di valore senza poterlo designare in modo più preciso. Essa reca un pastore che guida il suo gregge in un ampio e drammatico paesaggio, bellissimo nelle gradazioni di luce e di colore, nelle tinte brune di uno splendido tramonto.

Ad uno dei *Bassani* ascriverei uno schizzo vigoroso e finamente colorito: « S. Giovanni che rialza Drusiana » ricco nelle tinte verde-smeraldo e rosso cupo che sono le caratteristiche di quella geniale famiglia di pittori.

Magnifico per la luce ed il colore, come per arditezza di esecuzione, è un superbo quadro di quel grande maestro del settecento, *G. B. Tiepolo,* che ha per soggetto: « Venere nella fucina di Vulcano » e che io considero come uno fra i suoi più bei dipinti di cavalletto.

La brevità di queste note m'impedisce di parlare partitamente dell'importante gruppo di tele del *Guardi* (più di dodici!) appartenenti a Mr. Johnson. Debbo dunque limitarmi a menzionare uno splendido e grande esemplare rappresentante « la Festa del Bucintoro ».

La vicina scuola di Verona ci si presenta soltanto nell'ultima fase del suo sviluppo con un unico, ampio e decorativo dipinto: « Diana e Atteone », bello nei toni e nell' interessante paesaggio, attribuito al grande Paolo

(1) Proviene dalla Collezione Leuchtenberg.

Veronese stesso. Quantunque possegga molte delle caratteristiche del suo stile, non posso trovare in questo lavoro le vere qualità di una creazione del maestro, ma lo vorrei piuttosto attribuire ad uno dei suoi migliori scolari o seguaci.

Molto meglio rappresentata è la grande ma troppo poco apprezzata scuola dell'Italia settentrionale — quella di Brescia. Quì, almeno, abbiamo un esemplare bellissimo e genuino del suo più geniale rappresentante *Alessandro Bonvicino* detto il *Moretto*. È questo una Vergine col Bambino, adorati dal donatore e dalla moglie di lui, con uno sfondo romantico di paesaggio e case in rovina (fig. 10). Nobilissima e largamente modellata la figura della Madonna, pieno di energia l'atto del Bambino, mentre i due donatori sono magistrali esempi della grande abilità del Moretto come ritrattista. Il colorito, con tutti i suoi forti ma armoniosi contrasti, è tranquillo e smorzato — altra caratteristica del genio dell' artista. In complesso questo pregevole lavoro merita d'essere annoverato fra le migliori creazioni del Maestro e gareggia con molte delle ultime produzioni della rivale scuola di Venezia.

(Fig. 8) - *Cristo che prende commiato dalla madre* - Paris Bordone.

Di *G. B. Moroni,* degno scolaro e successore del Moretto, e più di lui noto e famoso, abbiamo un ritratto d'uomo (fig. 11) che ci colpisce per l'ardita grandiosità del concetto non meno che per il brillante colorito e per l'esecuzione. Il soggetto, altrettanto notevole quanto il dipinto stesso, ci presenta un uomo d'età media, ma ancora nel pieno vigore della sua virilità, dalla figura imponente, con berretto ed abito scuri, al quale dà rilievo una tenda verde-chiaro. Egli tiene in mano una lettera colle iniziali del maestro: *G. B. M.* e la data: MDXLVII. Eseguito con slancio e con apparente facilità, ma accurato fin nei più minuti particolari, il lavoro rivela già la mano di un artista esperto, nel pieno possesso delle sue forze (1). Lo spirito alquanto idealista che spira da questa immagine contrasta con alcuni degli ultimi ritratti del Moroni francamente realistici.

Della scuola milanese primitiva, Mr. Johnson non possiede alcun esemplare, ma vanta invece un dipinto dell' epoca post Leonardesca molto interessante, non solo per le sue qualità intrinseche, ma perchè, assai probabilmente, è una copia diretta di un perduto originale di Leonardo stesso. Diamo quì (fig. 12) la riproduzione di questa grande tavola: « Leda col cigno », che ci sembra la più interessante versione del soggetto. Messo in confronto col dipinto consimile della Galleria Borghese a Roma (ritenuto dal Morelli una copia e poi, dietro il sug-

(Fig. 9) - *Ritratto d'un ammiraglio* - Jacopo Robusti (Tintoretto).

(1) Il Morelli, nel suo *Studio sulla Galleria di Berlino,* parla di un ritratto d'uomo del *Moroni,* dipinto nel 1553, che fa parte di quella collezione, come dell'opera più antica del maestro ch'egli conosca. Ciò avrà spinto il Morelli a considerare il 1525 quale data probabile della nascita del Moroni. Quì, però, abbiamo una tela firmata e datata non meno di 5 anni prima di quella di Berlino, con molti segni di maturità artistica e d'indipendenza, tale cioè da dover essere stata preceduta da altri lavori di simile pregio, per la qual cosa noi vorremmo accettare il 1520 od anche il 1515 come la più corretta ed esatta epoca della nascita di Gian Battista.

gerimento del Dott. I. P. Richter, una copia d'una copia, del Sodoma) il quadro del Sig. Johnson mostra delle differenze considerevoli; il carattere di copia tanto marcato nell'esemplare della Galleria Borghese e la grazia quasi troppo raffinata di quella son qui sostituite da una nota più libera, realistica, ed individuale. In quanto alla paternità di questo bellissimo lavoro, sebbene il nome di *Gian Pietrino* mi venga spontaneo alla mente, quello di Cesare da Sesto, e più ancora, quello di Francesco Melzi a cui fu attribuito il « Vertunno e Pomona » della Galleria di Berlino, mi si presenta con quasi uguale persistenza. Nel caso attuale, lascerei aperta la questione ai critici più specialisti e richiederei il parere del Dott. Gustavo Frizzoni, una vera autorità nella pittura milanese. Dobbiamo ricordare che ci troviamo di fronte ad una copia, quindi ad un lavoro nel quale le particolarità di stile di un dato pittore debbono forzatamente subire certe inevitabili modificazioni (1).

(Fig. 10) - *Madonna e Bambino, coi donatori* - Alessandro Bonvicini detto Moretto.

Il maestro veneto-milanese *Andrea Solario* ha quì un quadro firmato in cui tratta il tema da lui tanto prediletto « Cristo deriso » (figura 13). I panni e lo sfondo si sono oscurati anzitempo, ma l'insieme ci rivela la consueta finitezza tecnica di Andrea con un modo più ampio di trattare la forma (2).

Di grande interesse, non solamente a cagione dell'intrinseco suo valore artistico, ma perchè appartiene ad un pittore la cui esistenza è stata fino a poco tempo fa discussa, negata dai critici d'arte, troviamo una Madonna col Bambino e S. Giovannino che porta la scritta: *Antonius da Solario f.* Nella modellatura, nel colorito vivace, nel concetto ispiratore, questa tavola rivela tali sorprendenti ed assolute affinità coll'opera di Andrea che non è da meravigliarsi se i critici, da Crowe e Cavalcaselle fino ad altri dell'epoca presente, hanno posto in dubbio l'autenticità della firma, rifiutandosi di credere alla personalità di Antonio. Fu riservato però a Mr. Roger Fry, che riprodusse questo quadro (allora appartenente a Mr. Wertheimer) nel *Burlington Magazine* (Maggio 1903) di stabilire in modo persuasivo anche di recente (1) che il pittore Antonio da Solario ha realmente esistito e che la presente tavola è senza alcun dubbio opera del suo pennello. In questo caso poi, Antonio rivaleggia certamente con Andrea per la piacevolezza che spira dall'ameno paesaggio visto attraverso la finestra.

Fig. 11 - *Ritratto d'uomo* - G. B. Moroni.

Ascritto ad Ambrogio de Predis, un delizioso ritrattino di un adolescente con un cartellino e la data: MCCCCXCV. I. M. Nonostante il suo fascino e le evidenti riminiscenze dello stile di Ambrogio, io stento però ad attribuirlo al maestro stesso. Ancora di origine milanese ma alquanto differente nello spirito dal quadro precedente, una bellissima piccola miniatura, che rappresenta un giovane guerriero in armatura e berretto rosso: dietro gli sta una tenda verde ed a sinistra una veduta di mare.

(1) Mi duole che anche qui lo spazio limitato di cui io dispongo m'impedisca d'inoltrarmi in un commento più particolareggiato intorno a questo interessante dipinto.

(2) Una seconda tavola attribuita pure ad Andrea, un ritratto d'uomo fortemente sentito e pieno di carattere, parmi sia senza dubbio un lavoro fiammingo. Ciò è palese, non solamente nella tecnica prettamente fiamminga del disegno, ma più ancora nello spirito e nel concetto di tutto il quadro, che specialmente per l'atteggiamento della figura ci ricorda il Memling e i suoi seguaci.

(1) Vedi *Burlington Magazine*, Aprile 1905, in cui Mr. Fry cita un altro esemplare firmato da Antonio — una Madonna con S. Giovanni Battista, appartenente a Mr. Kumphrey Ward.

Della classica scuola padovana non abbiamo nulla salvo una antica copia, libera ma evidentemente fedele, di una perduta « Adorazione dei Magi » del Mantegna (1). Questa copia, naturalmente attribuita al Mantegna stesso e interessante per alcuni particolari, è opera di un artista contemporaneo del maestro.

Non porta alcun nome, ma probabilmente appartiene alla scuola ferrarese o modenese, una tavoletta: « Cristo flagellato » notevole pel colore smagliante e per l'energia degli atti delle numerose figure. Attribuirei pure ad un pittore della scuola di Ferrara, o ad uno che ne subì l'influenza, una drammatica e ben composta lunetta colla « Pietà » — purtroppo alquanto deteriorata. Sebbene questa mi ricordi altri dipinti del medesimo carattere esistenti in Italia e altrove, per ora non riuscii ad identificare questo ignoto e valente artista, eclettico e pur non privo di individualità: spero però di poter giungere ad un risultato più soddisfacente nello stabilirne la personalità.

Del ravennate *Luca Longhi,* Mr. Johnson possiede un simpatico quadretto colla Vergine e il Bambino sotto un baldacchino, mentre a dritta, dall'aperta finestra, si scorge un grazioso paesaggio. Il dipinto forma un simpatico contrasto colle più grandiose e meno riuscite creazioni del Longhi.

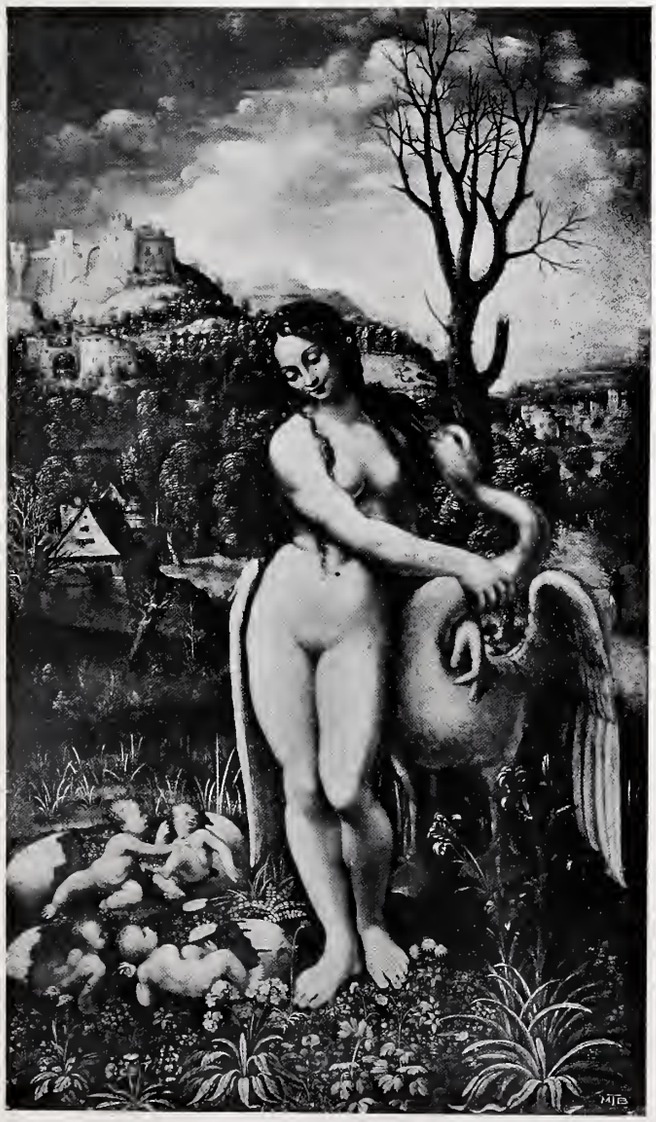


Fig. 12 - *Leda* - Scuola Leonardesca.

(1) Di questo medesimo originale perduto, abbiamo ancora due copie dalla mano di Francesco da Santa Croce — a Berlino ed a Verona — per non parlare delle altre.

Fig. 13 - « *Ecce Homo* » - Andrea Solario.

La scuola parmigiana non è rappresentata che da una buona copia del piccolo sposalizio di S. Caterina del Correggio. Inferiore di merito, essa può tuttavia, senza scapitarvi troppo, venir messa a raffronto coll'esemplare che trovasi nella Pinacoteca di Napoli.

Il ritratto di un uomo col liuto ci sembra del maestro settecentista bergamasco *Ghislandi*, che quì ci appare assai meno realista del solito.

Con ciò pongo fine alla mia rassegna, sperando che altri critici abbiano, quanto prima, ad aggiungervi quella dei Maestri Fiamminghi, Olandesi e Tedeschi dei quali Mr. Johnson ha la fortuna di possedere tanti magnifici esemplari, per non parlare dei moderni, della scuola Francese ed Inglese.

F. Mason Perkins.

Nota. — La Direzione della Rassegna d'Arte *è sinceramente grata al Sig. Johnson di aver permesso al nostro corrispondente, il sig. F. M. Perkins, di illustrare pel primo l'importante sua collezione in questa rivista, facendo espressamente riprodurre in fotografia le principali fra le pitture di Scuole Italiane.*

Grazie alla Direzione del Burlington Magazine *e ai* Sigg. P. e D. Colnaghi, *i noti antiquarî di Londra, noi possiamo dar quì la riproduzione del ritratto dell'Aretino di Tiziano che i detti signori comperarono ultimamente dal principe Chigi a Roma. Come e perchè tale dipinto non figurasse nell'elenco degli oggetti di sommo pregio nel quale si trovano tanti altri di un'importanza senza dubbio minore, non sappiamo. Il fatto sta che esso passò tranquillamente il confine, col permesso del R. Governo, ci fu detto a Londra, ed ora andrà ad arricchire la raccolta di qualche miliardario americano, a meno che persone di buona volontà e di larghi mezzi non riescano a trattenerlo in Inghilterra per la* National Gallery. *Intorno al bellissimo ritratto fu scritto già nel* Times, *nel* Burlington Magazine *da Roger Fry, nel* Marzocco *da Corrado Ricci, da Alessandro Luzio, da Gustavo Frizzoni, senza parlare che il Morelli e il Gronau che ne fanno menzione nei loro libri, onde a noi parrebbe inutile, quanto presuntuoso, esprimere su di esso un giudizio. Ci sia lecito però dire che quando nel magazzino dei Sigg. Colnaghi ci trovammo di fronte a quest'opera magistrale, che colle tinte calde delle carni ed il colore smagliante della zimarra arancione riempiva di luce tutto l'ambiente, a quest'opera piuttosto abbozzata che finita, la quale rivela tutta la potenza del grande maestro, abbiamo provato un senso misto di dolore e di invidia perchè avesse lasciato la patria e fosse emigrata in Inghilterra.* G. C.

La chiesa di S. Michele "ad Frigiselo" in Ravenna

I. La chiesa.

E' ricordata dall'Agnello — l'insigne storico della Chiesa ravennate fiorito nel secolo IX — come fatta costruire da Bacauda e da Giuliano Argentario, suo suocero, e consacrata dall'arcivescovo Massimiano nel 545. La chiesa dunque apparteneva al gruppo giustinianeo come S. Apollinare in Classe e San Vitale, erette pure da Giuliano e dedicate dallo stesso Massimiano. La testimonianza dell'Agnello è sicura perchè fidata ad un'iscrizione « in camera tribunæ » che diceva: *Consecuti beneficio archangeli Michaelis Bacauda et Julianus a fundamentis fecerunt et dedicaverunt sub die Non. Mai quater p. c. Basili iunioris viri clarissimi consulis, ind. VIII.* Poi l'Agnello aggiunge: *Et, ut asserunt quidam, hic Bacauda gener prædicti Juliani fuisset, et in arca saxea non longe ab ipsa archangeli ecclesia infra turrem Bacaudare quiescit (Liber pontificalis,* Hannover, 1878, pag. 330). Ora è probabile che la torre ricordata dallo storico sia quella, di cui si rinvennero le fondamenta, nella primavera del 1901, a una cinquantina di metri dal luogo di S. Michele, verso ponente.

San Michele ad « Frigiselo » visto dall'Abside (1860). *Disegno di Luigi Ricci.*

Il nome « ad Frigiselo » dato alla chiesa, era il nome (è sempre l'Agnello che c'informa) della regione di Ravenna in cui essa sorgeva. Col tempo si corruppe. Lo si trova scritto nel 981 *Afrigiselo;* poi, nel 1169, *ad Felicisco,* ma dal secolo XIII ad oggi *in Africisco.* E questa è *voce* — scrive Girolamo Fabri *(Memorie sagre di Ravenna antica,* Venezia, 1664, pag. 289) — « nè latina, nè greca, ma affatto barbara, di cui sin'ora non abbiamo potuto ritrovare il senso ». Confessione questa più lodevole che tutti i singolari tentativi d'Antonio Tarlazzi per ispiegare la strana parola!

Poche memorie si trovano poi intorno alla chiesa. Forse subì forti ristauri nel 1215, perchè una pergamena del fondo Portuense ne ricorda, a quell'anno, il *laborerium.* — Il pronao è poi mentovato in un atto del 30 dicembre 1280 stipulato *sub artica Ecclesie S. Michaelis in Affricisco* (Pergamene di Classe, Caps. XV, fasc. VI, n. 5). In altri documenti riassunti da Silvio Bernicoli si hanno i seguenti accenni: 8 giugno 1330, *sub porticu cortilis Ecclesie S. Michaelis in Affricisco* (S. Vitale, Caps. VIII, fasc. III, n. 18; Fantuzzi, *Monumenti ravennati,* II, 245) — 7 dicembre 1330, *sub porticu domus Ecclesie S. Michaelis in Affrecisco* (Arch. Com. ant. num. 131 rosso) — 14 marzo 1333, *porticum spaldi domus Ecclesie S. Michaelis in Affricisco* (S. Vitale, vol. 678 in principio, num. 10 *bis).*

Il primo a descrivere con qualche particolare la chiesa fu il Fabri citato: « Nelle croniche dell'Ordine di S. Benedetto abbiamo che qui già fu un monastero di monaci, quale narra il cronista Anton de Ypes (ann. 595, c. 2) essere stato insigne per una nobile biblioteca, ch'eravi di libri antichi, nè si sa poi di qual tempo detti monaci la lasciassero, essendo ella da molti secoli in qua parrocchiale (1) e nel decorso secolo XVI fu assai ristaurata e vi fu aggiunta la facciata e il campanile e dentro la chiesa degno di esser veduto è un quadro grande con dentro l' arcangelo S. Michele, opera di

(1) Il Tarlazzi *(Memorie sacre di Ravenna,* ivi, 1852, pag. 368) scrive « Dopo essere stata badia di Monaci Benedettini l'ebbe una Congregazione di Preti, perocchè in carte dei secoli X, XI, XII, s'incontra spesso il Primicerio della Congregazione di S. Michele, indi dovè passare in dominio dei canonici detti cardinali, perchè nel 1130 un cardinale era anche abbate di questa chiesa, e infatti Alessandro III e Urbano IV confermarono anche la presente fra le molte altre chiese rese loro dipendenti. Fu stabilita poscia in parrocchia ».

Scala che metteva al Campanile di S. Michele (1848). *Disegno di Romolo Liveroni.*

Bernardo Zuccaro dipintor non ignobile, e così anche la tribuna antica lavorata tutta a musaico, nel cui mezzo è il Redentore in piedi con una gran croce in mano e nella sinistra un libro aperto ove nella prima facciata è scritto: *Qui videt me videt et Patrem meum*, e nell'altra *Ego et Pater unum sumus,* e dalle bande due angioli in forma umana con l'ali a' fianchi sopra l'uno de' quali ch'è a mano destra si legge *Michael;* e all'altro a man sinistra *Gabriel;* e nel di fuori della tribuna sono dai lati i Santi Cosmo e Damiano, negli abiti de' quali chi è curioso delle romane antichità, può comprendere come fusser quei singoli, che nelle dignità sì della toga come della spada erano in quel tempo così famosi ». A parte l'ingenuità delle ultime parole, noteremo subito che il campanile, il quale sorge ancora, è del secolo XV e non del XVI. Però anche Francesco Beltrami *(Il forestiere instruito delle cose notabili di Ravenna,* Ravenna, 1783, pag. 190) faceva risalire la facciata della chiesa al secolo XVI ed aggiungeva « ch'era adorna di marmi » e costrutta « con disegno creduto del Sansovino ». Continuava: « Dividesi in tre navate, che una volta dovevano essere sostenute da colonne di marmo. Due soltanto ve n'ha al presente di greco venato... Presso all'altar maggiore veggonsi alcuni avanzi dell'antico seliciato formati di diversi marmi antichi molto pregevoli ». Ricordava il gran quadro del Zuccaro « con S. Michele che reca aiuto alle anime giuste e tiene prostrato il demonio » quadro rovinatissimo, che presentemente si trova nella prima cappella a destra di *San Domenico.* Descritto il musaico, si richiamava infine ai *Vetera monimenta* di Giovanni Ciampini, dove sin dal 1699 n'era apparsa la riproduzione.

La chiesa fu soppressa nel 1805. Pompeo Raisi, nel suo inedito *Giornale di Ravenna dal 1° agosto 1812 al 28 dicembre 1812,* conservato nella *Classense* di Ravenna, ci dà curiose notizie su quanto avvenne dopo la soppressione: « 31 marzo 1812. Si vendono a precipizio i locali dei conventi soppressi e con più furia le chiese che erano parrocchiali, lasciandole a qualunque prezzo purchè esibiscano qualche cosa. Per 80 scudi si è venduta la chiesa di S. Michele col Piazzale ed i Muri che lo circondano, i quali soli, venduti per materia vecchia, superano detta somma ». — « 25 maggio 1812. La chiesa delle Cappuccine comprata dal signor avvocato Soragni è ridotta a tre ordini di granaio, e quella di S. Michele, comprata dal signor Andrea Cicognani, è stata priva della navata sinistra, dove vi ha formate delle piccole botteghe per

S. Michele visto dall'abside *(fotografia del 1875 circa).*

S. Michele visto dall'abside (stato attuale).

comodo dei venditori di pesce. Il restante poi, assieme al campanile, è ancora illeso e sacro, avendo concesso al signor Parroco di celebrarvi la messa. Il piazzale però è stato fabbricato ad uso di pescheria, onde resterà poco decente o almeno sarà interdetto l'ingresso nella detta chiesa ». — « 15 giugno 1816. Con permesso governativo si è fatto l'istrumento di vendita al signor Canonico Pascoli e... Cicognani dell'antica chiesa parrocchiale di S. Michele rispettata dallo stesso guastatore Napoleone per la sua facciata del Sansovino e per il bellissimo musaico antico che adorna una parte del suo interno, forse il più conservato e bello della città. Non si comprende il guasto e lo sciupìo che fassi dei beni e delle cose ecclesiastiche sotto un pontefice così santo, se non con l'immaginarsi la totale rovina per essersi impegnato a degli sborsi di danaro maggiori delle sue forze, alle quali forse non potrà supplire anche col maggior aggravio dei suoi sudditi, che corrono rischio di ricadere in altre mani dopo che saranno affatto depauperati ». Però la parte migliore del monumento, con un magnifico capitello (1) e il musaico rimase al Comune, il quale finì per venderlo nel 1840 all'amministratore civico ed antiquario Giuseppe Buffa, con l'obbligo espresso di rispondere di qualunque danno dovesse soffrire il musaico. Ma appunto il musaico impediva al Buffa di procedere a certi mutamenti nello stabile di cui abbisognava. Lo protesse quindi alla meglio con un muro (nel disegno del 1842 è simulato rotto per ragione dimostrativa), che non bastò a salvarlo dai danni che gli recava il materiale da ardere, i fasci di legna e le fascine, che venivano legate là dentro, ammucchiate e vendute.

(1) Passato al Museo Nazionale nel 1887. La colonna di greco che lo sosteneva era alta m. 2,86 e del diametro di 0,41; la base alta 0,35. Il capitello misura 0,60 d'altezza, ed è largo nella parte superiore 0,77.

II. Il musaico.

La storia, dolorosa per noi Italiani, del musaico di S. Michele « ad Frigiselo » è stata tessuta ora da Oscar Wulff nel *Jahrbuch der K. Preuszischen Kunstsammlungen* (1904, fasc. IV).

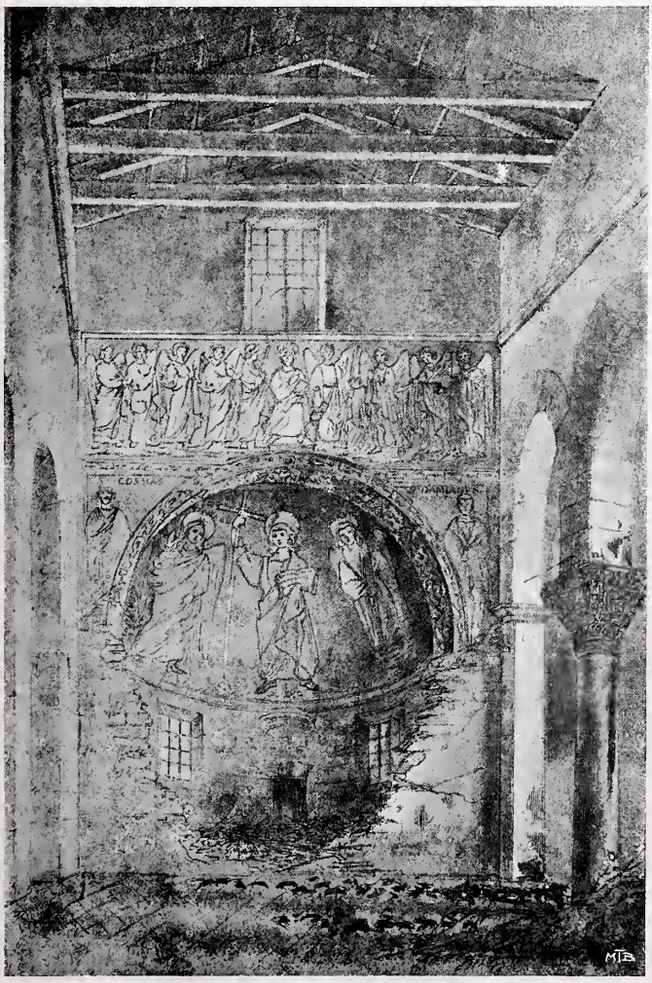
Il Minutoli (assessore tedesco), in un suo viaggio in incognito a Ravenna, trattò la compera del musaico per 200 scudi (dicembre 1842 - gennaio 43). Per mezzo diplomatico s'ottenne da Gregorio XVI il permesso di esportarlo, quantunque si trattasse d'opera d'arte difesa dalle leggi. Il 29 maggio 1843 il contratto col Buffa era concluso.

Il 12 giugno si dà l'incarico a von Olfers, direttore dei RR. Musei di Berlino di occuparsi dello stacco, imballaggio e spedizione. Si tratta di cercar persona adatta sul luogo, e si prega il conte Alessandro Cappi, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna (31 giugno), che risponde con un nobile rifiuto (16 agosto). Cade la scelta, allora su Francesco Pajaro, antiquario di Venezia, che aveva già eseguito simili incarichi pei RR. Musei. Si mettono a sua disposizione per dargli consiglio ed aiuto il Minutoli, l'Olfers e un dottore del II Reggimento. Quanto ai fondi e all'amministrazione finanziaria lo s'indirizza ai banchieri fratelli Schieling (29 dicembre). Nello stesso giorno si dà l'incarico al Pajaro, che lo accetta con lettera del 26 gennaio ringraziando e recandosi subito a Ravenna per prender conoscenza del lavoro e fare un preventivo.

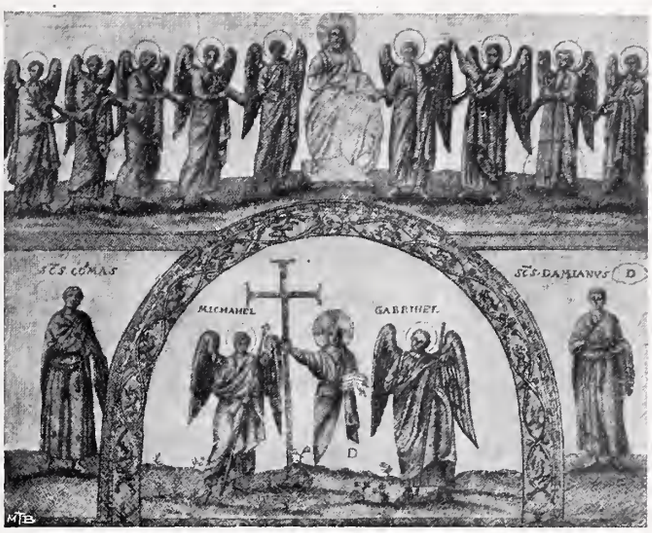
Capitello di S. Michele ora nel Museo di Ravenna.

Ritornato (24 marzo), informa dei danni, antichi e nuovi, che offesero il mosaico. Prima di tutto molte parti affumicate erano state ridipinte abbastanza bene per parer vere in quella semi-oscurità. Fa togliere le tinte e fa ripulir tutto dal veneziano Liborio Salandri (che aveva lavorato in S. Marco); poi ne fa un lucido, perchè rimpiccolito dia un'idea esatta del mosaico, segnando i vuoti in inchiostro e le parti dipinte in matita rossa. Oltre a ciò il Pajaro ottiene, con l'aiuto del Cardinal Legato, la copia fedele a colori che lo scultore Enrico Pazzi aveva eseguito, probabilmente per conto del Re di Prussia, e di cui non era stato ancor pagato. Il conto, compreso il lavoro di Salandri, è di lire 3960. Compreso poi il lavoro del carpentiere Falchetti (autore, a sua volta, d'una copia del musaico incisa da Angelo Marabini), ed escluso il trasporto per mare da Venezia ad Amburgo, risulta di L. 5981. Se si fosse potuto fare il lavoro in Venezia, la spesa sarebbe stata minore.

Frattanto in Ravenna sorgono difficoltà inaspettate. Una supplica del Magistrato di Ravenna al Re (18 aprile) perchè il musaico sia lasciato a Ravenna, parve indiscreta! Ma gli amici dell'arte sognano di mandare a monte il contratto, eccitando il popolo e provocando un'agitazione nella plebe perchè impedisca con la violenza tanto danno. Già le ostilità a questo progetto di allontanamento del musaico da Ravenna, si erano fatte sentire contro il Pazzi, mentre lavorava alla copia, a quanto riferivano un



Veduta ell'abside di S. Michele « ad Frigiselo » (1842).



Musaico di S. Michele « ad Frigiselo » — stampa del 1699 (*dal Ciampini*).

prete Bartolini e il carpentiere. Lo stesso funzionario, che sostituiva il Legato assente, lasciava intendere che occorreva usar molta prudenza.

Il Pajaro trova il rimedio, e il caso gli viene in soccorso. Mentre cerca di distrarre l'attenzione del pubblico dal musaico di S. Michele, ecco che una parte dei musaici di S. Apollinare Nuovo, che nella zona superiore si credevano quasi perduti, si scopre intatta sotto una mano d'intonaco (1). Egli infatti, dopo le prime prove, va a Imola per ottenere il permesso di continuare il lavoro di scoprimento, che desta il più vivo interesse in tutti quanti i Ravennati. Così il Pajaro approfitta per lavorare vivamente allo stacco dei musaici in S. Michele e il 29 settembre l'Olfer può scrivere al Re che il lavoro è bene avviato. A mezzo ottobre, malgrado le assenze del Pajaro e la salute malferma del Salandri, la maggior parte della zona anteriore del musaico è staccata. La volta non ancora, perchè il carpentiere non arriva fin lassù con la forma in legno che deve sostenere il musaico e tenerlo unito. Quando tutto sarà staccato, e qua e là restaurato, si deporrà in luogo dove riesca facile imballarlo, ossia nel Corso, accanto al Consolato Austriaco, dirimpetto alla strada del Naviglio. Ma per far ciò occorrono al carpentiere ancora quattordici giorni. La lettera seguente del Pajaro (del 4 dicembre, e con un poscritto del 21 dicembre) dà notizia della partenza della nave col musaico, e del suo arrivo a Venezia. A Ravenna erano intanto sorte altre difficoltà, le quali non si poterono rimuovere che a furia di danaro. Il prof. Sarti, in una stima fatta del musaico, gli assegnò il valore di 800 scudi, quindi la tassa del 20 °/₀ sarebbe salita a una cifra ingente. Si vuol protestare a Roma, nella vana speranza di ottener l'affrancazione dalla tassa e si incarica della pratica il Ministero a Berlino (25 marzo). Altre spese s'incontrano col Buffa, che vuol essere indennizzato del locale occupato dai palchi, e col carpentiere per la forma

(1) Il Wulff sembra credere che tutta la zona superiore dei musaici di S. Apollinare Nuovo fosse scoperta allora, ma le *Guide* di Ravenna, che senza interruzione accennano ai *Miracoli di Gesù*, mostrano che quei musaici non erano velati di tinte o d'intonaco che in parte.

Musaico di S. Michele, ora ne' Musei di Berlino (*da un acquarello di Enrico Pazzi*).

che doveva servire a rimettere il musaico a posto. I banchieri (20 dicembre) pagano altre 2874 lire.

Nell'inverno del 1845 si libera il musaico dal cemento cui sta attaccato (così il Pajaro scrive all'Olfer il 25 febbraio). Il Persius, architetto aulico, approva il sistema di rovesciare il musaico su lastre di marmo veronese (stellaro) in un telaio di ferro, in modo di poterlo ricollocare, a Berlino, ricomponendolo a mezzo di viti. Tutto ciò rincarerà il prezzo di trasporto. L'Olfer ne conviene; ma intanto il Persius si ammala e muore (22 maggio). La cosa non andò poi in esecuzione, forse per difetto della forma, e il lavoro non procedè altrimenti. Però il banchiere dovette pagare altre 2352 lire.

Nel '46 mancano le notizie fino all'ottobre. Il Pajaro è sempre assente o non si lascia trovare. Brutto segno! Finalmente, stretto dalle domande, confessa che la cosa incontra difficoltà infinite. Salandri era morto in Ravenna (5 marzo) e il Pajaro aveva cercato del Moro musaicista di S. Marco per sostituirlo, ma era occupato in S. Ambrogio di Milano fino a novembre. Chiama il Brollo, allievo di Salandri, che muore per un colpo di sole (12 maggio). Il Pajaro deve aspettare il Moro, così egli si scusa: e in febbraio 1847 dice di sperare che il musaico possa partir presto per Berlino.

Invece per otto mesi ancora tutto tace. Solo il 26 agosto il banchiere paga 500 lire, dietro l'assicurazione che il lavoro procede un poco meglio. Passa il '48. Nel giugno 1849 l'Olfer, malgrado il blocco, ha modo d'aver dal paesista Mehrlich la notizia che dall'autunno del 1847 non si è più lavorato al musaico. Tutto parla in sfavore del Pajaro. Nel palazzo Sanudo, dove egli abitava, abita pure altra gente, che si dichiara proprietaria delle antichità che vi si trovano. Il Pajaro si è ritirato in una sua villa a Mira, affidando il musaico e l'armatura a certo Spiridione Marini, suo ex-aiuto. Questi si dichiara pronto a fare il restauro per 2000 lire. Il Nerly sospetta un imbroglio al quale il Pajaro non sia estraneo. Allora l'Olfer fa capo al Nerly stesso, cui dà pieni poteri. Il Pajaro nega d'aver ricevuto alcune lettere (21 ottob. e 24 dicem.) ma gli s'intima di compiere il lavoro nel termine di tre mesi. Egli invece sta quaranta giorni senza dar segno di vita. Si ricorre al Consolato, alle autorità, ecc. Ed ecco egli racconta di altri danni e pericoli sofferti dal musaico, Durante il bombardamento di Venezia, nel palazzo Sanudo sono cadute delle palle: una ha traversato il musaico. un'altra l'ha sfregiato. L'Olfer trova nel console prussiano Treves (10 febbraio 1850) l'uomo che risolverà ogni cosa. Infatti in quattordici giorni egli parla col Pajaro e combina che il Moro veda il musaico e riferisca intorno al suo stato e alla spesa che occorre pel restauro (25 febbraio). Così è tolto il musaico dalle mani del Pajaro, che vuole ancora danaro, per danni, spese, diritti, ecc. Al Moro si promettono 5000 lire per il lavoro finito (comprese le spese) da consegnarsi nel termine di cinque mesi, dal 30 settembre. Il musaico passa nel palazzo Pisani, donde il Moro trasporta a casa sua i pezzi man mano che sono da

restaurare, per riportarli a lavoro finito: e in fine di marzo consegna il musaico restaurato e chiuso in cinque casse. Il Nerly e lo Zandomenighi hanno collaudato l'opera, che fu spedita con unito l'elenco di tutto ciò che stava rinchiuso in ogni singola cassa. Nella quinta, anzi, furono messi pezzi di smalto d'ogni colore per rimediare ai danni che sarebbero causati dal viaggio, e il materiale per la ricomposizione, per facilitare la quale fu fatto un lucido (che si conserva tuttora) dove ogni pezzo è contrassegnato da un numero. L'armatura, che il Pajaro voleva consegnare, è rifiutata dal Moro che la giudica inutile e non corrispondente alle proporzioni delle parti contenute. (In una sesta cassa v'erano certi calchi di cui si era occupato il Nerly). Tutto fu spedito a Trieste e ad Amburgo donde in treno arrivò al R. Deposito di Corte con l'elenco e i disegni d'Enrico Pazzi e del Moro (14 novembre). Il resto della somma data al Pajaro, quattro rate del Moro, le spese d'imballaggio e di trasporto furono pagate con la cassetta del Re.

Musaico di S. Michele quale è ora nei Musei di Berlino.

***

Quello che il Re avesse in animo di farne è ancora incerto. Incerta è la stessa destinazione al camposanto, a cui si crede generalmente. Forse egli, amante dell'arte medioevale, volle semplicemente prendere cura di un monumento che correva pericolo d'andar distrutto; cosicchè quando incaricò l'Olfer di occuparsi dello stacco, aveva probabilmente in animo di darlo al Museo. Infatti le prime spese furono sostenute col denaro del Museo e solo dal '49 in poi dalla cassetta privata del Re (al quale furono poi restituiti). Intanto i musaici, attraverso le crisi estere ed interne, rimasero chiusi nelle casse, mentre il Moro, quando le aveva *condizionati* per la spedizione, lo aveva fatto in modo provvisorio, sicuro com'era che al loro arrivo, sarebbero stati immediatamente levati e collocati a posto, probabilmente da lui stesso. Invece le casse rimasero obliate e chiuse per molti decenni con sicuro e grave danno dell'opera d'arte.

Nel 1875 si vuol collocare il musaico nel camposanto, e nell'ottobre si aprono le casse. Si trova che la carta sottostante è in gran parte distrutta; i piani tutti disgregati, e il solo lavoro di muoverli penoso e difficilissimo! Il laboratorio Salviati di Berlino assunse per 1500 marchi l'incarico di trasportar tutto su un nuovo strato di carta togliendo la vecchia a brandelli, dopo di che ripulì le pietre ricomponendo i pezzi danneggiati senza completarli, e ripose il tutto in cinque altre casse che furono collocate al pianterreno della Galleria Nazionale.

Nel 1890, quando si pensò di raccogliere in apposito museo le opere d'arte cristiana, si volle cominciare da un'opera importante d'arte pittorica appunto col musaico di Ravenna. Nel giugno 1893 l'Imperatore ne concesse il permesso, e si diede l'incarico del lavoro alla casa Puhl e Wagner che solo nel gennaio 1904 l'ha compiuto dietro la scorta dei disegni del Pajaro e del Moro.

Si tratta ora di vedere quali ragioni vi siano per sperare che la ricomposizione odierna corrisponda alla verità. Già abbiamo visto attraverso quanti rifacimenti e ricomposizioni e guai e restauri siano passate quelle tessere di musaico. Ma questo non è tutto ancora.

La più antica riproduzione è quella del Ciampini che, benchè non dia che un disegno privo di stile, è però

sempre un documento importante. Ebbene, già fin da allora, cioè 150 anni prima dello stacco, il musaico di S. Michele era incompleto, e appariva restaurato almeno in una parte. Paragonato al disegno del Pajaro lascia intravvedere le traccie di altri due restauri, l'uno in pittura, l'altro a musaico.

Il metodo di *stacco* usato dal Pajaro fu questo: egli sostenne il musaico con una forma sottostante (nel preventivo era detto con lastre di piombo asfaltate), e lo strappò col cemento, senza rompere il muro, certamente a mezzo di tela incollata. Così si fece coi grandi pezzi, per non romperli troppo. Due donne, nel frattempo, andavano raccogliendo le tessere che cadevano.

Dalla stima del Sarti sappiamo che il Pajaro imbarcò in tutto 39 pezzi di tela. A Venezia poi fu tolto l'antico cemento che, durissimo per sè stesso, si era fatto molle per l'acqua che vi si era andata infiltrando. Il Pajaro riferisce al Treves come, ripulito tessera per tessera, fosse rimesso il musaico su nuova tela dal Bianchetti. E che ciò fosse necessario attesta anche il Persius. Il trasporto su nuovo cemento (e le lastre di stellaro?) non si potè eseguire causa la stagione (inverno 45-46) e neppure si potè finire il restauro degli ornati, mentre venivano completate le figure, rifacendole dove mancavano.

Quanto ai proiettili che lo offesero, si hanno notizie dal Moro, che racconta d'aver trovato il musaico coperto di calcinacci e di polvere. Nel mezzo una palla aveva rovinato la metà inferiore del trono (già restaurato), l'altra aveva rigato, con un colpo radente, l'ornamento dell'arco. Ma il peggior danno venne dal tetto che lasciava colar l'acqua, nel locale già per sè stesso umido e pieno di sorci, nei cui nidi furono sino trovate alcune tessere di musaico!

***

Tale la triste « odissea » della grande opera d'arte, ricomposta ora, come si poteva, nei nuovi Musei di Berlino; tale la sua storia tessuta sui documenti da Oscar Wulff, dalla quale è facile rilevare che la parte originale del musaico dev'essersi ridotta ai minimi termini.

In Ravenna il dolore di quella perdita fu grande, tantochè non è ancora dimenticato.

Il conte Alessandro Cappi, la cui nobile condotta abbiamo già ricordato, scrisse che, interessato ad occuparsi della cosa come segretario dell'Accademia di Belle Arti, gli si fece balenar agli occhi il lucicchio d'una decorazione, anzi la « real grazia ». « Io — conclude nelle sue *Prose* (Rimini, 1846, pag. 113) — per ciò appunto di appartenere a quella Accademia, che ha eziandio a scopo di vegliare alla conservazione dei patrii monumenti, e trovandomi aver disapprovata altamente, come dovea, la vendita, posi innanzi tutto i doveri di ufficio e di buon cittadino, e dall'ingrato carico apertamente mi scusai ». Un anno dopo Jacopo Landoni *(Del musaico che sussisteva nella chiesa che fu di S. Michele in Ravenna,* Ravenna, 1847) aggiungeva: « Cosa increscevole si è il dover dire che questo monumento... siasi contra i voti di gran parte dei ravignani, come cosa soverchia venduto, senza chi si desse pensiero di fare che restasse in Italia ». E più arditamente Antonio Tarlazzi: « Poco era il non curarlo; conveniva farne oggetto di vile mercato! ».

Ma almeno, concludiamo noi, fosse passato all'estero sano! La storia invece del suo viaggio, pieno di malinconiche vicende, durato mezzo secolo tra morti, imbrogli, menzogne, proiettili, pioggie, umidità, sorci, ecc., ci prova che se Ravenna ha un musaico bizantino di meno, Berlino non ne ha certo uno di più!

CORRADO RICCI.

Corrieri Artistici

VENEZIA.

Alla Direzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Venezia il Ministro della P. I. ha inviato questa lettera che ci piace riprodurre perchè è una riprova della considerazione in cui il Governo tiene l'opera de' suoi migliori funzionari e che è da sola una risposta ai dubbi esposti — fra gli altri, in buona fede, dal nostro corrispondente di Venezia — sull'indirizzo dei restauri ai monumenti di quella città:

" *Roma, addì 24 giugno 1905.*

« In uno dei prossimi *Bollettini Ufficiali* di questo Ministero la S. V. potrà leggere la relazione dettata dal Dr. Corrado Ricci in merito ai lavori di restauro compiuti nella Chiesa dei Frari, e sottoscritta dagli altri membri della sottocommissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte.

« È col più vivo compiacimento che da quella relazione ho potuto constatare l'insussistenza delle aspre accuse onde erano stati oggetto i restauri compiuti a cura di cotesto Ufficio nell'insigne monumento. E in vero, per quanto sia grande la stima che l'Amministrazione ha dei suoi funzionari, pur tuttavia il vederne biasimata pubblicamente l'opera è sempre causa di preoccupazioni, e quando, come nel caso presente, le critiche appariscono infondate, io sono veramente lieto di poter confermare agli Uffici dipendenti la fiducia a cui essi hanno pieno diritto. Poichè penso che, per chi alla insufficienza dei mezzi cerca di sopperire moltiplicando l'attività e la fatica, come nessuna amarezza deve riuscire più penosa di quella che deriva dal vedere disconosciuta la buona volontà impiegata nell'adempimento dei propri doveri, così nessun premio può tornare più gradito della certezza di sapere compresi e apprezzati i propri sforzi.

« Ciò premesso, per quella giusta soddisfazione che è dovuta alla S. V. e agli altri funzionari di cotesto Ufficio, richiamo la sua attenzione su quella parte della relazione che si riferisce al ripristino delle bifore lungo le pareti della navata centrale dei Frari, affinchè la proposta della Commissione possa avere piena attuazione, ove non vi si oppongano ostacoli finanziari o di altra natura.

Il Ministro
firmato BIANCHI ».

MONZA. — Il coronamento della facciata del Duomo.

Le pratiche per il completamento terminale della facciata del Duomo di Monza sono a buon punto tra la Direzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei

monumenti della Lombardia, e il signor Claudio Frigerio, il quale, in qualità di esecutore testamentario del compianto G. Natale Leoni, che lasciò L. 12.000 per i restauri della facciata del Duomo, ha deciso di adoperare per tale scopo anche una parte delle somme sopravanzanti all'adempimento di tutti i legati disposti dal testatore.

L'Ufficio regionale ha subito approvata l'idea dell'egregio signor Frigerio.

VARIETÀ.

La *Vossische Zeitung di Berlino*, ha un articolo interessante di W. Bode sulle *Raccolte italiane d'arte antica nel loro più recente sviluppo*, di cui crediamo bene dare un riassunto:

Coloro che leggono i continui lamenti dei giornali italiani intorno alle vendite di opere d'arte antiche da parte di privati, di chiese e di monasteri, devono concludere che i tesori italiani emigrano all'estero e che il patrimonio artistico del paese diminuisce sempre più. Invece, chi da decine d'anni conosce l'Italia e di quando in quando amorosamente la visita, è tratto a conclusioni ben diverse e più favorevoli.

Non solo nel corso dell'ultima generazione, sono considerevolmente migliorate le condizioni delle raccolte artistiche, ma queste si sono raddoppiate e triplicate, e per parecchi lati approfondite, mentre molto si è fatto per la conservazione dei monumenti: — se sempre nel miglior modo non è ora il caso di indagare. — E chi grida ai furti e alle rapine per l'alienazione di un'opera di talora assai scarso valore, non pensa che con la esportazione si ebbe, in questo tempo, una corrispondente importazione, e, per giunta, si ebbero moltissime cose belle in dono, mentre dalle vendite compiute per lo più in fortunate condizioni, venne discreto accrescimento al patrimonio nazionale. Si ricordi il lascito del francese Carrand, di pregio quasi inestimabile, costituito di oggetti raccolti per generazioni quasi tutti in Francia, e per il quale il Museo nazionale di Firenze è divenuto, anche per le arti minori, una collezione di prim'ordine. Si ricordi il legato Ressmann allo stesso Museo, della collezione d'armi, quasi interamente messa insieme a Parigi. La raccolta del Marchese d'Azeglio, che costituisce il nucleo del Museo Civico di Torino, viene da acquisti che l'Azeglio, inviato a Londra, faceva. Dall'estero provengono molte antichità della galleria Crespi a Milano, e della collezione di sculture antiche che il barone Barracco di Cotrone donò a Roma (recentissimo e importante avvenimento artistico) nel piccolo Museo ch'egli, a sue spese, fece edificare sul corso Vittorio Emanuele.

Firenze ha aperto il suo nuovo piccolo Museo nella sala del Bigallo, co' suoi interessanti dipinti del 14° e 15° secolo. A Pitti il nuovo Direttore Corrado Ricci, ha intraprese importanti riforme, e si dispone a fare in modo più largo altrettanto agli Uffizi. Il compiuto finora è solo provvisorio e, come tale, dev'essere considerato. Importa ancora, fra altro, trovare nelle adiacenze una serie di locali favorevoli alla migliore esposizione dei quadri e al loro ordinamento storico. Intanto ebbero assai migliore sistemazione i dipinti della più antica arte fiorentina. Che se il Ricci otterrà di riunire i quadri dell'Accademia a quelli degli Uffizi, quest'ultima Galleria avrà una raccolta unica dell'antica pittura fiorentina, con la maggior parte dei capolavori dei grandi maestri. Oltre ai nuovi acquisti colpiscono oggi il visitatore degli Uffizi, alcune felici innovazioni nel locale, per le quali da grandi finestre aperte nei corridoi, la vista spazia sui mirabili prospetti dell'Arno nell'opposta sponda, e dalla terrazza sulla Loggia dei Lanzi si ha una veduta unica dell'antica Firenze. Semplici cose alle quali tuttavia prima nessuno aveva pensato.

Milano, per opera del Beltrami e del compianto Vittadini, vanta il suo Museo del Castello. A Brera, tutto lasciò in assetto definitivo l'antico Direttore Ricci. E, quanto a Musei privati, questa città ne possiede come poche altre in Europa, eccezion fatta per Londra e Parigi: oltre al Poldi Pezzoli unico nel genere, le collezioni Trivulzio, Borromeo, Crespi, Scotti, Melzi, Sola, Frizzoni Noseda, Bagatti... In questi intelligenti amatori dell'arte e collezionisti è l'avvenire delle raccolte artistiche milanesi e uno splendido esempio per tutta l'Italia.

Bibliografia

= È uscito il I.° Fascicolo della *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano* in cui, narrata brevemente l'origine della raccolta stessa per iniziativa di **Luca Beltrami** che rivolse a tutti gli studiosi di Leonardo un appello chiamato *magnifico* dal ministro Orlando, se ne spiegano gli intenti. Questi non si debbono limitare a riunire semplicemente libri, disegni, e fotografie, ma a costituire « un permanente e proficuo legame fra i cultori di Leonardo, promuovendo la solidarietà destinata ad agevolare sempre più i reciproci rapporti negli studi e nelle indagini attinenti al grande ingegno ». E perciò la Direzione dell'Archivio storico civico, cui è affidata la raccolta, si propone di compilare una *Bibliografia Vinciana* di cui comincia a dar conto in questo bollettino che contiene pure l'elenco degli aderenti e dei doni pervenuti sino a tutto Giugno.

= Il *Bollettino del Museo Civico di Bassano* (Foglio II, N. 3), contiene, oltre ad un articolo di **B. Compostella** su « Le armi delle nobili famiglie Bassanesi » ed uno di **A. Simoni** « Di alcuni petrarchisti Bassanesi del Sec. XVI », alcune notizie sul Museo da cui apprendiamo che il riordinamento ne è pressochè ultimato. La copertina reca l'elenco delle fotografie in vendita presso il Museo stesso, elenco che noi crediamo utile per gli studiosi.

= È uscito in questi giorni il primo fascicolo della *Rassegna d'Arte senese*, nuova pubblicazione della « Società degli Amici dei Monumenti di Siena ». Come il Presidente, Sig. **F. Bargagli Petrucci,** disse nel suo discorso inaugurale all'apertura della nuova aula della Società nel palazzo Spannocchi in Siena, non mancarono mai i cittadini che si preoccupavano delle glorie artistiche della loro patria. Nello stesso tempo però fu riserbato a critici e scrittori di altre città e di altre nazioni, di rivelare in questi ultimi anni tutta la bellezza e tutta l'importanza della città e dell'arte sua. Le opere dei pochi Senesi che, come il Borghesi, il Lisini e Gaetano Milanesi, si distinsero quali appassionati studiosi della storia artistica di Siena, rivolsero le loro ricerche piuttosto ai documenti tratti dagli archivi, che alle questioni estetiche o critiche, portando così parziale contributo all'apprezzamento e al giudizio dell'arte senese propria. Anzi, questa tendenza storica e archeologica, per quanto lodevole e preziosa in sè, fece troppo spesso dimenticare l'opera stessa, della qual cosa si resero conto ultimamente con parecchi scrittori forestieri, alcuni fra i più intelligenti ed illuminati cultori dell'arte in Siena che diedero origine alla

« Società degli amici dei Monumenti ». E così nacque un sodalizio che, per quanto ristretto e limitato ne' suoi mezzi, iniziò l'opera sua col promettere una più accurata e viva sorveglianza dei Monumenti patrii. Fra i primi meritorii suoi atti fu la protesta nel gennaio del 1903 contro il restauro del gran polittico di Andrea Vanni, nella chiesa di S. Stefano che così ci fu conservato nel suo stato quasi originale. Lodevole pure la protesta contro l'indotto rifacimento della facciata di S. Pietro alla Magione. Meno felice invece fu il restauro compito per iniziativa della Società del grande affresco « l'incoronazione della Vergine » del Sassetta, sulla Porta romana che, fra questi e i precedenti ritocchi, serba ormai ben poco del primitivo carattere. Molto meglio lasciar morire di morte naturale i capolavori, anzichè sottoporli a quei rifacimenti che costituiscono per essi i pericoli più terribili.

Degno di venir rammentato lo sforzo, coronato da successo, per rimettere al suo posto la preziosa e quasi ignota ancona di Neroccio, tolta dalla cappella di S. Antonio in Rapolano per esser venduta. Cercò invano la Società, d'accordo con tutti gli amanti di Siena, d'impedire la vandalica distruzione della « Torre del Pulcino ».

E qui noteremo come la Società abbia il còmpito di lottare con tutte le sue forze perchè quanto rimane ancora di quelle, venga rispettato. Checchè si voglia dire in contrario, la fama e il buon nome di Siena, della più bella fra le città toscane, è offuscata dalla distruzione del Convento dei Cappuccini, e della Torre del Pulcino e dai provvedimenti vandalici che risultarono nella volgare *Via XX Settembre* e nella brutta piazza colla nuova « Casa del Popolo ». Non parleremo poi di certi miglioramenti e rifacimenti, del brutale taglio delle piante (e Siena non ne ha troppe davvero) sulla Passeggiata della Lizza e della Fortezza, della dipintura contraria ad ogni buon gusto, di facciate antiche!

Senza voler negare le esigenze della vita moderna ci sembra che queste potrebbero trovar posto senza recare danni irreparabili al lato pittorico e storico della città, come avvenne troppo di frequente in Italia. A questo provveda in Siena la Società degli amici dei Monumenti.

Ma, per tornare alla pubblicazione che deve fungere da organo ufficiale del Sodalizio, essa contiene una nota di **Corrado Ricci** sulle « Pitture senesi a Volterra », due di **P. Piccolomini** sulle « Fibule di bronzo, paleo-etrusche rinvenute presso il Palazzo Comunale », « Il sigillo di Messer Silvano, pievano di S. Andrea al Bozzone », un'altra di **A. Canestrelli** sulla « Pieve di S. Leonardo a Monte Follonico ». **Pietro Rossi** descrive la bella pala di Neroccio a Montisi, nota solo a pochi fra i più fervidi ammiratori del Maestro, e consiglia di cambiarla di posto, trovandosi ora appesa in alto, sotto una finestra. Difatti la si dovrebbe collocare sull' altar maggiore della chiesa dove era in origine. In ogni modo speriamo sia salva dai restauri di cui venne minacciata. Altre notizie vi leggiamo di **V. Lusini**, di **P. Masi**, di **F. Corsini** su certi affreschi di recente scoperti a Cuna da Don A. Migliorini, e di **G. B. Mannucci** sui restauri del palazzo Piccolomini a Pienza e di quelli, secondo lui indispensabili, alla vecchia Pieve di Corsignano. La parte bibliografica tratta dello scritto di **B. Berenson** nella *Rassegna d' Arte* sulla preziosa tavola di Piero Pollaiolo a Staggia e pare dubitare del diritto del critico americano ad attribuirsi tale scoperta, senza però accennare, come avrebbe dovuto, chi possa vantarsi di ciò. Così parlando della notizia, pure nella *R. d'A.* di Miss. **L. Olcott,** sul « trittico di S. Agostino in Asciano », la Rivista conchiude: « Ci sembra il campo delle congetture rimanga più vasto di prima ». A noi invece sembra che la scrittrice in quelle brevi righe, fece molto per affermare la semplice congettura del Cavalcaselle circa l'autore dell'opera.

Forse a cagione di una svista, il periodico parla di Giovanni di Pietro come del fratello di Lorenzo di Pietro, detto il Sassetta. Il Sassetta si chiamava Stefano di Giovanni e Lorenzo di Pietro era il Vecchietta. Finalmente noi ci rallegriamo del proposito manifestato dalla « Società d. A. d. M. » di raccogliere le fotografie di opere d'arte senese, di pittura, scultura e architettura, la quale riuscirebbe di somma importanza. Anche la *Rassegna d'Arte* fece quanto potè per togliere dall'oblio, colle illustrazioni, i capo-lavori che si trovano in tanta copia nel territorio di Siena, ed essa, ne sono certo, augura che « gli amici dei monumenti » traducano in atto i loro propositi per la maggior gloria di quell'arte che è l'oggetto dei nostri studi e del nostro amore.

F. M. Perkins.

= *Le chiese di Tassullo e di Cles nella Maurica dedicate a S. Vigilio — Trento MCMV, Tipografia del Comitato diocesano per* **Luigi de Campi**.

È questo uno studio della chiesuola di S. Vigilio in Tassullo, di stile gotico, riedificata alla fine del secolo decimoquinto e contenente parecchie cose notevoli, quali un altare in legno scolpito e dipinto e affreschi ancora in gran parte nascosti sotto la calce di cui furono imbiancate le pareti. — La cappella di S. Vigilio in Cles, com'è attualmente, data dal secolo XV, ma le prime notizie intorno ad essa risalgono al 1191. Anche questa è ornata da affreschi interessanti sebbene, a giudicarne dalle fotografie, di una fattura assai rozza.

Lo stesso **L. de Campi** ha un opuscolo sugli *Arredi Sacri di ricamo della Cattedrale di Trento* in cui illustra alcune pianete e dalmatiche sulle quali furono riprodotte ad ago scene della vita di S. Vigilio Vescovo di Trento. L'Autore le crede lavori della fine del trecento.

ERRATA-CORRIGE.

Caro Cagnola. — Lasciatemi fare qualche aggiunta a qualche articolo del numero precedente (agosto) della *Rassegna d'Arte.*

Il dipinto di Giovanni Francesco da Rimini, da voi descritto, non è il *terzo* che si trova, bensì il *sesto.* Oltre ai due primi, illustrati nella *Rassegna* del settembre 1902, se ne conoscono altri due (uno in Roma, presso il Sig. Blumenstihl e uno nella R. Pinacoteca di Bologna) (1). D' un quinto mandò notizia il conte Carlo Gamba, nel luglio 1904.

Nell' articolo sulle *Pitture italiane nella raccolta Johnson in Filadelfia* — prescindendo da ogni discussione sulle attribuzioni — leggo che la *Madonna adorante,* acquistata, quattro anni or sono, dalla R. Galleria degli Uffizi, vi è esposta « sotto il nome di Filippino Lippi ». Ora, all' illustre critico, è sfuggito un punto interrogativo (che segue quel nome sin dal primo giorno in cui la graziosa tavola fu messa in pubblico) e i dubbi espressi in proposito nella *Rassegna d'Arte* del Luglio 1904 e nell'*Emporium* del Settembre 1904.

Riferendosi poi all'*Annunciazione* dell'Angelico, di Montecarlo in Valdarno, l'autore dice: « Questo è un altro lavoro del maestro, che, per ragioni inconcepibili, sfuggì all' osservazione di molti che studiarono l'Angelico e non figura in alcun elenco ».

E' vero che i biografi dell'Angelico non lo ricordano, ma è però da aggiungere che se ne trova una fotografia dei Fratelli Alinari, in commercio col N. 8918, e che fu riprodotto dal Magherini-Graziani nelle sue *Memorie e pitture di Masaccio in S. Giovanni di Valdarno e nei dintorni* (Firenze, 1903.)

Vostro Corrado Ricci.

(1) *Rassegna d'Arte,* Maggio 1903.

Nel fascicolo di Maggio (N. 5) siamo incorsi in un errore che ci preme di rettificare. Quivi, a pag. 68 (colonna II, fine), il periodo: *Tale dipinto, ricordante per la vivacità del colore, la scuola bergamasca* . . . doveva terminare colle parole: *nell'Accademia di Venezia.* Di più doveva cominciare un nuovo capoverso con questo periodo: *Attribuito a Jacopo Tintoretto ma piuttosto di Domenico suo figlio havvi un ritratto maschile vigorosamente trattato.*

Nel fascicolo (N. 8) di Agosto, a p. 117 *(Pitture italiane nella raccolta Johnson)* sotto l'incisione che riproduce, da una fotografia della Casa Alinari, una tavola, già nella Galleria del March. Mansi di Lucca, è stato scritto *Dom. Ghirlandaio,* mentre il Sig. Perkins attribuisce questa tavola a Sebastiano Mainardi. — E più in là, a pag. 119, il N. 288 del *ritratto virile detto di Giuliano da S. Gallo,* si riferisce al catalogo della Galleria dell'Aia, dove il quadro si trova.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Battista Biassoni, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Genova. — Il Palazzo di S. Giorgio.

Le voci che da ogni parte si erano levate perchè si provvedesse agli opportuni restauri del palazzo di S. Giorgio hanno finalmente avuto un effetto pratico.

Si è costrutto a nuovo un grandioso marmoreo scalone, al quale si accederà per un portale aperto al centro della facciata di ponente del palazzo delle Compere.

Questo lavoro, intonato allo stile del seicento, armonizza con l'edificio, ed era necessario per decorare di un conveniente ingresso la nuova sede del rinnovellato reggimento libero del porto genovese.

Gli storici saloni vennero pure restaurati con sollecitudine; la facciata di ponente, che, come si sa, era dipinta a fresco dal Tavarone, su traccie diligentemente ricercate verrà rifatta a nuovo.

L'architetto Oreste Luigi Grondona, insegnante nell'Accademia linguistica e addetto ai lavori del palazzo di S. Giorgio, ha dipinto in acquarello i bozzetti per questo restauro.

Da qualcuno venne inopportunamente osservato che il Consorzio autonomo sciupa in queste opere artistiche il denaro destinato al porto.

Tale affermazione viene con dati e cifre smentita.

E infatti al nuovo Ente portuario, che avrà la durata prefissa di 60 anni, qualora dovesse pagare un fitto per la sede in cui ora trovasi, appena sarebbero sufficienti 59 mila lire all'anno, che sommerebbero per tutto il periodo a 3 milioni, mentre la spesa totale degli accennati lavori di ripristino del duplice monumento oltrepasserà di poco, a largo calcolo preventivo, le 300 mila lire, equivalenti ad un fitto irrisorio di 5 mila lire all'anno.

Si tratta dunque non di uno spreco, bensì di una lucrosa speculazione, mercè la quale, per opera del Consorzio, viene ridonato allo splendore e alla ricchezza antica uno dei più preziosi monumenti storici di Genova, malgrado gli insensati sforzi che degeneri genovesi avevano tentato per distruggerlo.

Pisa. — Il dipinto di Pierin del Vaga ritrovato.

Nella scorsa primavera, di nottetempo, alcuni ignoti davano la scalata alla chiesa di S. Matteo a Pisa e riuscivano a rubare una grande cornice contenente quattro dipinti su tavole, uno dei quali di valore, essendo opera di Pierin del Vaga.

Il furto audacissimo impressionò non poco la cittadinanza, perchè avvenuto in luogo centralissimo ed a pochi metri dal picchetto di fanteria che monta la guardia alle carceri giudiziarie il cui caseggiato fa angolo con la chiesa di S. Matteo.

L'autorità di P. S., pochi giorni dopo, procedeva all'arresto del pescatore Pochini, di certo Sbrana Progresso e del cameriere Ruffo Franzoni, i quali, secondo la questura, la sera del furto sarebbero stati veduti in quei paraggi.

Ma dopo lunghi interrogatorii e varie perquisizioni, l'autorità giudiziaria dovette prosciogliere i tre arrestati per mancanza di prove.

Nessuno ormai pensava più al furto anche perchè si aveva la persuasione che il quadro si trovasse nascosto nei pressi di Pisa, e che i ladri aspettassero il momento favorevole per venderlo a qualche straniero. Invece veniva informata telegraficamente la Prefettura che in Germania nei pressi di Düsseldorf erano stati arrestati certo Concordio Passera di Cascina e Batini Ferdinando di Zambra, mentre stavano contrattando la vendita del pregiato dipinto del Vaga. La notizia, naturalmente, è stata accolta con grande soddisfazione.

Pistoia. — Restauro del campanile accanto al Duomo.

Sono compiuti i restauri del campanile accanto al Duomo.

Si vuole che il campanile bellissimo nel 1200 esistesse già come nuda torre e che venisse ridotto alla forma attuale da Giovanni Pisano nel 1301, da altri nel 1266 da Fra Guglielmo da Pisa.

Gli attuali lavori di restauro furono iniziati nel 1901 a spese della Compagnia di S. Giovanni e Zeno, del Ministero della P. I., del P. Economato e della Cassa di Risparmio.

Il campanile era in gravissime condizioni di stabilità, specie nella parte superiore della loggetta; furono rinnovate quasi tutte le colonne dei vari ordini di loggiato; vennero riaperte le ampie bifore dei ripiani, restate chiuse sin dal 1600. Fu tolto l'intonaco che ne rivestiva la superficie esterna e messa a nudo la policromia delle striscie bianche e nere; venne demolita la mostra dell'orologio che otturava una finestra a bifora e consolidato il campanile con quattro grandi fasciature di ferro.

Tale restauro è uno dei più importanti che siansi eseguiti in Toscana.

Parigi — Esposizioni d'arte del XVIII secolo.

Si è pensato di organizzare, nei due padiglioni di Bagatelle, esposizioni d'arte del XVIII secolo. Un gruppo di amatori sarà designato per ottenere dai collezionisti l'offerta delle loro opere. Con il provento dei diritti d'ingresso si acquisterebbero quadri e oggetti di valore, che resterebbero definitivamente a Bagatelle e l'ingresso di questo museo diventerebbe gratuito.

Parigi. — Acquisti del Museo dell'Esercito.

Il Museo dell'Esercito, in Parigi, si è arricchito di quattro belle tele provenienti dai Musei nazionali: i ritratti di Macdonald, del re Luigi Filippo in tenuta di generale, del duca d'Aumale e di un generale di stato maggiore non identificato.

Inoltre un oggetto curioso è una delle numerose collane dette *di Berlino* che il re Federico Guglielmo III fece fare dal suo gioielliere per le dame dell'aristocrazia prussiana, che, dopo la battaglia di Iena, avevano venduto tutti i loro gioielli per pagare alla Francia l'indennità di guerra.

Londra. — Un bassorilievo greco.

Un antico bassorilievo greco in bronzo, rappresentante una scena fra Venere e Anchise sul monte Ida, trovato negli scavi di Zaramytra nell'Epiro, è stato venduto, a Londra, per la bella somma di 2250 sterline.

Londra. — Un Rubens ritrovato.

In Londra venne scoperto un ritratto di Carlo il Temerario, fatto da Rubens, e che si era perduto.

Il ritratto figurava col N. 96 tra gli oggetti posseduti dall'artista, alla sua morte, nel 1640: ne fu perduta la traccia nel 1641. Il ritratto, che è tuttora in eccellenti condizioni, fu dipinto nel 1635.

Il dott. Rooses, di Anversa, che è la più competente autorità circa quanto si riferisce al grande pittore, riconobbe il quadro come autentico e provò esser quello segnato col N. 96 nel catalogo degli oggetti appartenenti al Rubens.

Si suppone che, quando i lavori del Rubens andarono dispersi, il quadro passò a Filippo IV di Spagna e che il maresciallo Soult lo riportava in Francia dopo la guerra di Spagna. Poi altre vicende facevano varcare al quadro la Manica.

Londra. — Miniature all'asta.

In una vendita quattro miniature muliebri di Andrew Plumer, furono aggiudicate per 75 mila lire; e tre, di Tohu Smart per 57 mila.

Vienna. — La scoperta di un Van Dyck (?)

Il notissimo attore Giuseppe Kainz riceveva la visita di un conoscente, grande intenditore d'arte, al quale mostrava un quadro antico, da lui comperato anni fa per 500 fiorini da un falegname e ch'egli riteneva una buona copia di un Van Dyck.

L'intenditore esaminò bene il quadro, e, terminato l'esame, assicurò l'artista trattarsi, non già di una copia, ma di un Van Dyck autentico, che può valere un 200.000 coronel Consigliò il Kainz a farlo esaminare da periti.

Il dipinto è un ritratto di re Carlo I d'Inghilterra.

Aia. — Furto nella Pinacoteca.

In quella Pinacoteca, i ladri hanno commesso un audacissimo furto asportando un prezioso quadro di Franz Hals. La tela, che venne tagliata dal telaio, fu ritrovata da Max Rooses, conservatore del museo Plantin di Anversa, presso un collezionista che l'aveva comperata per mille lire senza conoscerne la provenienza. Avvertito il direttore del Museo dell'Aia questi si recò ad Anversa a riprendere il prezioso lavoro.

La polizia di Rotterdam ha scoperto una banda di ladri internazionali, che ha commesso non soltanto il furto dell'Aia ma pure quello di quattro quadri di una Galleria privata presso Delft. Il capo della banda, un belga, è stato arrestato.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C.°
di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7

Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

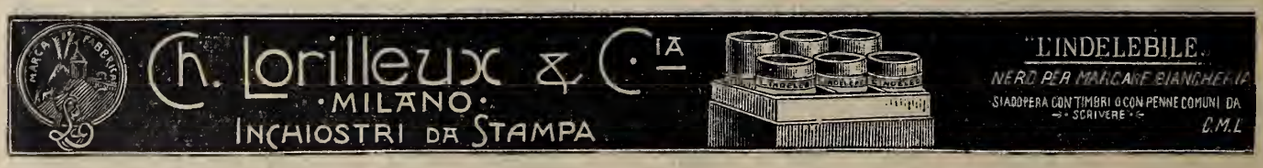
Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno V - N. 10 Milano: Ottobre 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

CORRADO RICCI: Tavole sparse di un polittico di Cosmè Tura *(con sei incisioni)*. — LORENZO FIOCCA: Un Tempietto Selinuntino (recentemente scoperto) *(con tre incisioni)*. — G. C.: Il Cenacolo di Leonardo. — R. H. CUST: Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castelfiorentino *(con cinque incisioni)*. — ALFONSO RUBBIANI: La Facciata della «Santa» in Bologna *(con due incisioni)*. — GIACOMO PELLICOLA: L'Oreficeria nella Mostra d'arte antica abruzzese. — ARDUINO COLASANTI: La tavola di Vittore Crivelli in Fallerone *(con una incisione)*. — Corrieri artistici. B. BERENSON: Carpi - Un dipinto del Catena. — F. MASON PERKINS: Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo *(con una incisione)*. — Varietà. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Verona. — Le ultime scoperte nel teatro romano.

Già con gli scavi compiuti a scopo artistico, si erano scoperti frammenti di statue, capitelli, colonne in marmo verde, greco, africano, e di varie forme, satiri, cariatidi, due statue rappresentanti Bacco giovane e Bacco adulto, *oscille*, ecc., e si era riusciti a definire esattamente il luogo nel quale sorgeva l'*ambulacrum* pensile, le loggie, la Cavea, l'orchestra, i *parodoi* o anditi della scena e del proscenio, il *postscenium*, le arcate sull'Adige e della facciata, l'intercapedine, il canale per lo scolo delle acque, ecc., in modo da poter stabilire e ricostruire graficamente tutto il teatro.

Ora con i nuovi scavi venne aumentato il nostro patrimonio artistico, e fra tutti i ruderi e frammenti scoperti, i più importanti sono quelli delle lapidi, che fanno ritener come certo che, accanto al teatro, sorgesse un tempio di Giunone.

È credenza degli archeologi che prima che l'area dell'antico teatro venisse occupata dalle moderne costruzioni, e precisamente nel XVI secolo, sorgessero delle ricche ville di pregiata fattura, con colonnati, bagni e opere d'arte, appartenenti a famiglie patrizie romane: e tale opinione è avvalorata dalla recente scoperta fatta, nella cantina di una casa, di colonne e di pezzi d'una fontana monumentale e di un torso di statua. Frammenti di anfore vinarie, capitelli, fregi furono rinvenuti fra il materiale di costruzione di alcuni muri, ma la scoperta più importante fu quella di cinque gradini dell'antico teatro, fatta nelle vicinanze della piazzetta di Santa Libera, perchè si potè stabilire che essi si allungano nel suolo verso la parte della Cavea già scoperta, e che non sarebbero altro che il principio d'una grande scalinata, che si spera di scoprire.

Ravenna. — Trasformazione del tempio di S. Vitale.

Al tempio di S. Vitale vennero apportate modificazioni radicali in modo da garantirne la conservazione e la difesa dagli attacchi del tempo.

È stata isolata e sistemata la cappella della Madonna e un bell'altare bizantino ha sostituito un altro barocco preesistente.

Nella cappella del *Sancta Sanctorum* verrà formato un piccolo museo con tutti gli oggetti rinvenuti nel tempio durante i lavori di ristauro.

La raccolta conterrà pure dei pregevolissimi vetri, che testimoniano la diretta derivazione dell'arte vetraria veneziana da questi modelli bizantini.

Siena. — Scoperta di affreschi.

Nella chiesa pievana di S. Colomba, distante circa dodici chilometri da Siena, fuori la porta Camollia, furono scoperte casualmente alcune parti di affreschi bellissimi di scuola Senese del secolo XIV.

Si crede che detti affreschi ricoprano intieramente le pareti della chiesa e sieno importantissimi; si fa anzi il nome del Lorenzetti.

Volterra. — L'Inaugurazione della Pinacoteca.

S'inaugurò a Volterra la Pinacoteca comunale. Questa raccolta, dovuta all'iniziativa di Corrado Ricci, si è costituita non solo col concorso del Municipio, ma pure con quello di vari istituti e chiese della città, che hanno di buon grado fatto collocare in un luogo decoroso quale è lo storico palazzo dei Priori, tesori d'arte, molti dei quali giacevano ignorati.

All'inaugurazione, dopo brevi e nobili parole del sindaco, Corrado Ricci ha parlato della raccolta descrivendone minutamente i capolavori che la rendono pregevolissima e facendo in pari tempo la sintesi e la storia dell'arte toscana, che a Volterra ha meravigliosi esemplari.

Genova. — La riapparizione di un affresco.

Nel rudere dell'ex-convento della Pace, a Genova, tuttora esistente in via Anton Maria Maragliano, si trovano due affreschi, rappresentanti uno la *Cœna Domini* e l'altro un crocifisso con alcuni santi, giudicati di buon autore della scuola lombarda del secolo XV.

L'artista veronese Umberto Recchia fece recentemente, per incarico del municipio, alcuni assaggi al disotto del primo affresco, essendo sorto il dubbio che il dipinto fosse deturpato nella parte inferiore con uno strato di calce: ricomparve infatti il dipinto originale, che completa l'affresco per tutta la lunghezza inferiore, tranne il vano d'una porta aperta nella parete del lato destro.

Ora, essendo prossima la demolizione dell'accennato rudere di convento, il municipio ha commesso al signor Recchia l'incarico di staccare i due affreschi in modo che possano essere conservati in luogo da destinarsi.

Grottaferrata. — Per i restauri del campanile.

In una delle ultime sedute del Senato, l'on. Astengo raccomandò al Ministro della P. I. di provvedere al restauro e al consolidamento dell'antico campanile di Grottaferrata.

Il restauro ed il consolidamento suddetti sono reclamati, oltre che dal pregio intrinseco del campanile, specialmente dal timore che, cadendo esso, non abbia a travolgere sotto le proprie rovine, distruggendoli, gli insigni monumenti d'arte che si ammirano nella sottostante Basilica e nella Cappella Farnesiana, splendida per ricchezza di marmi e decorata da cima a fondo di affreschi del Domenichino.

Il Ministro della P. I., il quale, come i predecessori suoi, tiene a cuore il monumento nazionale di Grottaferrata di un'importanza storica ed artistica di prim'ordine, è stato sollecito ad inviare un tecnico alla Badia per ispezionarvi diligentemente il campanile e riferire.

Pertanto è stato sul posto l'ing. Marchetti dell'Ufficio tecnico regionale, il quale fece un'ispezione, e ordinò di fotografare i quattro lati del campanile; il che venne testè eseguito dall'ingegner Gargiolli direttore del Gabinetto fotografico del Ministero.

Il campanile di Grottaferrata è opera del secolo XII. Esso venne elevato sopra un basamento di grossi poligoni romani all'altezza di oltre trenta metri. Primitivamente, come scorgesi in un affresco del Domenichino, era cuspidato, ora, a causa di fulmini, non lo è più.

Ma non è questo l'unico oltraggio riportato dal campanile nei lunghi secoli di esistenza. Esso è stato toccato altre volte da fulmini e ne porta in due lati impressi i segni e se ne rilevano le avarie. Altro danno arrecato al campanile dall'ala del tempo è stata la scomparsa totale di una imagine musiva della Vergine sotto una graziosa edicoletta che tuttora si ammira sul lato che guarda Roma.

L'artistica torre è deturpata altresì da una fitta rete di catene di ferro (sono ventotto) per stringere le quali si sono rotti gli eleganti aggetti a dente di sega nei vari piani con soppressione anche di mensoline di marmo.

Riparandosi diligentemente a tutto questo e riaprendosi le finestre dei vari piani si eliminerebbe il pericolo, ed i visitatori di quella storica Badia tornerebbero ad ammirare un campanile che per architettura e per età sta a confronto con molti di Roma, come quelli di S. Maria in Cosmedin, di S. M. in Trastevere e di S. Grisogono.

E la Badia di Grottaferrata si merita questo ed altri restauri, cui bisogna provvedere con spese straordinarie, finchè il Governo non crederà di assegnare all'insigne monumento di Grottaferrata una dotazione annua maggiore di quella di L. 1900, riconosciuta irrisoria da non pochi membri del nostro Parlamento.

Pola. — Scoperte archeologiche nell'Istria.

Tra Pomer e Promontore, nell'estrema punta meridionale dell'Istria, oltre che un cimitero del medioevo, si scopersero in questi giorni, costruendo una strada, importanti rovine romane.

Nei lavori di sterro furono scoperte quattro tombe romane con pregevoli lucerne e monete.

La scoperta è importante in quanto che segna la traccia dell'antica strada militare romana fino alla punta di Promontore nel mare.

La strada risale alla prima occupazione dei Romani.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Ottobre 1905 N. 10

Tavole sparse di un polittico
di Cosmé Tura

La tavoletta di Cosmé Tura, acquistata ultimamente dalle R. R. Gallerie di Firenze e rappresentante *San Domenico*, ci ha indotto a ricercare l'*insieme pittorico*, cui in origine può avere appartenuto. E poichè i risultati ci paiono buoni e interessanti, crediamo utile esporli ai cultori dell'arte antica e, in ispecie, agli amatori di quel forte caposcuola ferrarese.

La tavoletta degli Uffizi, misura in larghezza m. 0,395, ma la pittura col fondo dorato, non occupa che m. 0,32, i margini restando coperti dalla cornice. L'altezza è ora di soli m. 0.51, ma la tavola, perchè rovinata in basso od anche (di che non sono stati capaci certi raccoglitori?) per adattarla ad un'altra cornice, fu segata nella parte inferiore per una ventina di centimetri, sì che il santo perdette parte delle gambe, dalle ginocchia in giù.

Passando a considerare la figura del *San Domenico* diremo ch'essa, in tunica bianca e manto nero, sta diritta con le mani giunte in atto di preghiera e col volto imberbe, reclinato, come sogguardando una figura collocata più in basso, nello scompartimento che già gli era attiguo, dalla parte sinistra. La risolutezza e la precisione del disegno, l'eleganza delle pieghe non esageratamente tortuose, il sentimento dolce del volto pallido, rilevato di luci argentee, fanno di quel breve dipinto un capolavoro.

Al Louvre si trova il santo opposto, e corrispondente, come provano la misura della tavola centinata, lo spessore e la qualità del legno, il fondo dorato, le dimensioni della figura, l'inclinazione del suo capo, lo stile pittorico. Rappresenta *S. Antonio da Padova* dal volto emaciato, dallo sguardo stanco per le veglie, il quale dall'atteggiamento della bocca sembra leggere ad alta voce il libro che regge con la mano sinistra, mentre con la destra tiene delicatamente il giglio.

Che fra i due santi descritti si trovasse la *Madonna col Bambino* è fuori di dubbio; ma esiste ella ancora? e in caso affermativo, dove si trova?

Ecco: noi crediamo che si tratti della Madonna conservata nella Raccolta Lochis presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Seduta sopra una sedia (dai bracci ricurvi e con un panno alla spalliera) sogguarda il Bambino nudo che le siede sulle ginocchia e che alza la destra per benedire.

Essa pure è a fondo d'oro, e come il *S. Domenico* fu segata in basso. Mentre infatti l'oro sorpassa lo spigolo superiore ripiegandosi nello spessore, l'imprimitura in basso non si svolge sullo spigolo inferiore, anzi mostra traccie di legno nudo e qualche slabbratura, per quanto consente di vedere il mastice o la vernice ond'è stata, dietro ed intorno, spalmata a difesa forse dei tarli

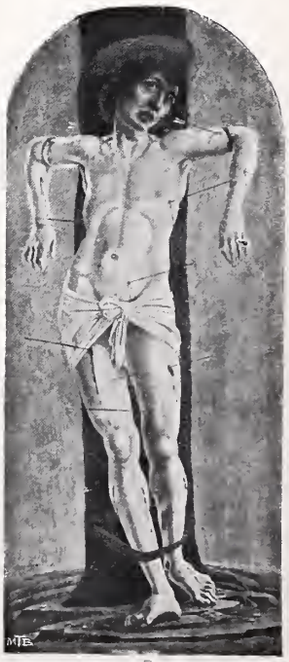
San Cristoforo
nel Museo di Berlino

Sant'Antonio da Padova
nel Louvre, a Parigi.

POLITTICO
GIÀ
IN SAN LUCA
PRESSO "IN BORGO,,
FERRARA.

Madonna col Bambino
nell'Accademia Carrara di Bergamo.

San Domenico
nella Galleria degli Uffizi, a Firenze.



San Sebastiano
nel Museo di Berlino.

Cosmè Tura - *San Domenico* (R. Galleria degli Uffizi, Firenze).

e dell'umidità. Ma ancora più di queste identità materiali, è mirabile vedere come, accostando le fotografie delle tre tavole descritte, si colleghino i vari atteggiamenti in modo perfetto. Lo sguardo di S. Domenico cade infatti su Gesù cui tendono pure le mani preganti, e lo sguardo di Gesù inclinato verso sinistra cerca il volto dell'orante Antonio.

Il solo ostacolo, che secondo taluni, si opporrebbe a ritenere la tavoletta di Bergamo, per la Madonna da noi cercata, si è che ha la larghezza di m. 0,32, pari, cioè, a quella delle altre tavolette ricordate, e uguale quindi ne doveva essere l'altezza, anzichè essere più larga e più alta come esigeva la forma, più consueta, delle cornici architettoniche del tempo.

Ma l'ostacolo è più apparente che reale, perchè se dovessimo far qui l'elenco dei trittici e dei polittici che hanno la tavola mediana grande come le laterali, occuperemmo certo diverse colonne. Ci basti infatti dire che solo nella R. Galleria degli Uffizi ne abbiamo trovati quattro, e (limitandoci a ricordarne alcuni delle scuole pittoriche dell'Alta Italia, da Ferrara a Venezia) che tale cosa si avverte anche nel famoso trittico del Mantegna in S. Zeno di Verona, nell'ancona di Bartolomeo Vivarini a S. Giovanni in Bragora, a Venezia, nel discusso polittico del secondo altare a destra dei S. S. Giovanni e Paolo, pure a Venezia, ecc.

Ma due altre figure di diversi santi *(Cristoforo* e *Sebastiano)* troviamo nel Museo di Berlino, le quali, per esser delle stesse dimensioni, e dipinte su tavole perfettamente uguali di misura, e del pari centinate e a fondo dorato, fanno pensare d'aver appartenuto alla stessa ancona.

Il *San Cristoforo* con le gambe e le braccia ignude, con la veste che s'agita al vento e con la nodosa e alta pertica del passatore, traversa la riviera reggendo sulle spalle il Bambino. *San Sebastiano*, legato ad un grosso tronco d'albero, geme invece, colpito per tutto il corpo da moltissime freccie.

***

Dove si trovava il prezioso polittico le cui membra sono sparse ora a Berlino, a Parigi, a Bergamo e a Firenze, e che noi abbiamo idealmente ricomposto?

Non può trattarsi delle pitture che Cosmé fece pel tabernacolo intagliato e donato da Bernardino da Venezia al Duca Ercole I, perchè il documento, pubblicato da Giuseppe Campori, allude chiaramente ad un vero e proprio trittico nel cui centro era la *Madonna* ed in ciascuno degli sportelli, da chiudersi, due santi dipinti all'interno e due all'esterno, in sostituzione, questi ultimi, delle imprese o emblemi ducali.

Non può essere la *tavola* già in Argenta, ricordata da Cesare Cittadella « con ornamenti e santi in piedi, attorno all'immagine di Maria Santissima » situata sull'altare della Sagrestia di S. Giacomo, perchè è evidente che si trattava di una sola composizione, ossia d'un quadro vero e proprio, in cui la *Madonna* era effigiata tra alcuni santi come in *sacra conversazione*.

È da escludere infine che fosse l'ancona già in San Romano di Ferrara, dove la *Vergine* si vedeva tra alcune figure in fondo d'oro, perchè i manoscritti Scalabrini conservati nella Biblioteca di quella città, ci nominano ben tre figure *(S. Giovanni Battista, S. Girolamo* in veste cardinalizia e il *Padre Eterno)*, che non si trovano nel nostro polittico.

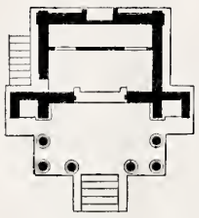
Veniamo quindi a un'ultima notizia, che sembra corrispondere al caso nostro. Il Baruffaldi, dopo aver descritta l'ancona di S. Romano coi santi in fondo d'oro, soggiunge che il Tura « nel modo stesso fece eziandio il quadro per l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di S. Luca in borgo ». « Era pur questo in vari compartimenti diviso con le immagini di alcuni santi, in oggi tagliate fuori e compartite in varii quadretti per la chiesa distribuiti ».

Il fatto che le parti dell'ancona di S. Luca erano già al tempo del Baruffaldi disgiunte, e apparivano non tavole di buona dimensione, con figure grandi al vero, ma dei semplici *quadretti*, ci conduce a pensare che veramente il polittico, già composto dei frammenti descritti, fosse quello di S. Luca.

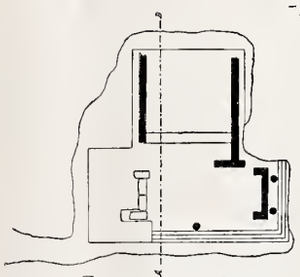
CORRADO RICCI.

Un Tempietto Selinuntino
(recentemente scoperto)

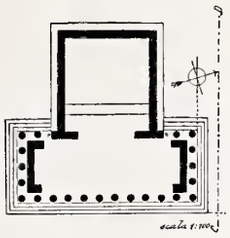
Tra il fiume Selino, il gorgo Cotone o Galici ed il mare, che tuttavia s'infrange ai piedi dell'acropoli selinuntino, monumenti sono lì ad attestare la grandiosità pittorica della bella Selinunte, la cui fondazione pare risalga



Tempio d'Iside a Pompei
- pianta -



Tempietto selinuntino
- pianta stato attuale -



Tempietto selinuntino
- ricostruzione -

Sezione A-B

Veduta esterna C-D

al 629 o 628 avanti l'E. C. Il continente africano non è lungi da essa, anzi l'è rimpetto, per tal guisa fu reso facile il transito del vicino canale, il comodo scambio dei prodotti e più che altro il traffico con la vicina Cartagine, reputata a quei tempi la più commerciale del mondo.

Lunga pace godette Selinunte, e sprovvista di mezzi di difesa fu all'appressarsi di Annibale, figliuolo di Giscone, il quale, volendo vendicare la disfatta e la morte di Amilcare, si propose di conquistare la Sicilia e per prima Selinunte. Per causa dunque delle mancate riparazioni alle mura della città la difesa fu affidata quasi esclusivamente al coraggio dei cittadini, che, per dieci giorni consecutivi, sostennero gli assalti recalcitranti degli Africani, perendo da eroi con le armi in pugno. Dopo la quale sciagura Selinunte continuò ad esistere, ma in condizione umile e quasi sempre serva degli Africani che, sino dalle prime comunanze artistiche e commerciali, fornirono ai Selinuntini il tipo jeratico nelle figurazioni non che in quelle ornanti le metope dei templi colossali in cui s'impernia, per così dire, l'evoluzione della scultura antica italiana, imperocchè da un'arte quasi infantile si passa per gradi successivi di sviluppo, all'arte vera, grande, perfetta.

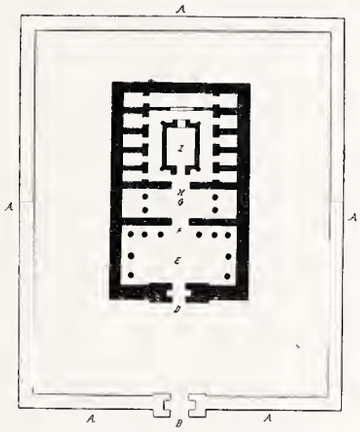
Se influenza egizia è palese nei primi prodotti dell'arte in Selinunte, anche in quelli posteriori, specie dopo la conquista africana, sono impresse le traccie di detta influenza, e un tempietto infatti, di recente scoperto sull'acropoli selinuntino, ne porge una chiara testimonianza.

Presenta detto tempietto la forma di un ⊥ (*ti* rovescio), per la quale si evita la ripetizione del tipo a base rettangola dato dagli altri templi vicini (1).

A prima vista si è lì per regalare dello strano a questo caratteristico tempietto, il quale in sostanza evoca forme ad esso consimili e già preesistenti nell'Africa vicina, come del resto fece la Pompei antica nel così detto tempio d'Iside (Tav. I). L'origine dunque di questa nuova forma di pianta in Selinunte è da ricercarsi nei templi di

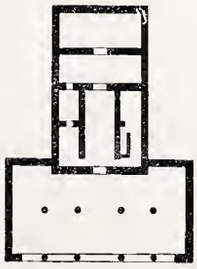
Dendera
di Halabsce } Tav. II
e di Sni

i quali, in pianta, hanno forma di ⊥, e, come quello d'Iside in Pompei, hanno caratteristiche del tutto conformi al tipo schematico del tempio egiziano di cui la Tav. II fig. 1 ne porge una chiara idea (2), tipo schematico disegnato a bella posta per mostrare l'addentellato

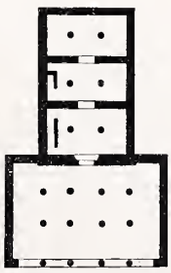


Tipo schematico di Tempio egizio
- pianta -

Tempio di Dendera
dettaglio esterno



Tempio di Sni
- pianta -



Tempio di Kalabsce
- pianta -

(1) I templi sull'acropoli selinuntino, non che quelli detti di *oriente*, furono illustrati dal duca di Serradifalco, dall' Hittorff, dal Zanth e da altri studiosi di antichità classiche. Non fo cenno dei medesimi per non ripetere ciò che altri dottamente scrisse, e anche perchè la mancanza di ulteriori scavi non porse nuova materia d'illustrazione agli studiosi.

(2) A. A. A. A. recinto costituito da mattoni di cotto
B. porta turrida
D. porta d'ingresso al tempio
E. cortile a portici sui tre lati
F. porta
G. sala ipostila
H. porta
I. Navs.

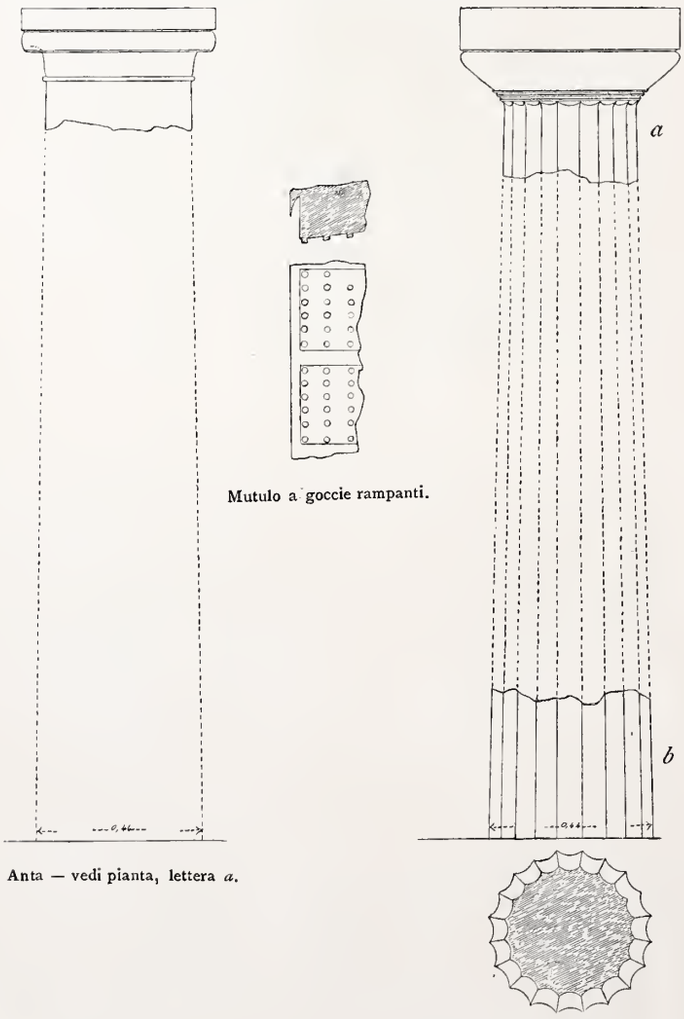
tra esso ed i templi sopra citati, e allo scopo quindi di comporre uno studio comparativo basato quasi esclusivamente sulla progressione graduale delle forme.

Gli Egiziani, oltre ad avere templi complessi, ne erigevano altresì de' più semplici (a simiglianza cioè delle nostre chiese minori od oratori) i quali non avevano che il Naos del Dio, il cortile era soppresso e sostituito da un portico esterno (templi di Halabsce e di Sni), e le funzioni si esercitavano tra il tempio ed il recinto. Tra questi due tipi di templi, detti più propriamente a lati sporgenti, ve n'era un altro il quale presentava semplificazioni ognor più crescenti, ad avere cioè il *solo Navs* ed un *portico esterno* il quale conservava aperto i suoi intercolunni (1).

Nel tempietto selinuntino, recentemente scoperto, abbiamo in pianta precisamente le caratteristiche di quest'ultima forma di templi egiziani, caratteristiche palesi altresì nel tempio d'Iside a Pompei, il che sta a dimostrare come tra il sorriso di arte greco-romana tratto tratto facessero capolino forme egizianizzanti dovute in Selinunte, come si è detto di sopra, particolarmente alla sua condizione umile e quasi sempre serva degli Africani, che nel 409 av. C., per opera di Annibale, la presero e distrussero. I superbi edifici, i templi maestosi, oggetto di ammirazione non che alla Sicilia tutta, ma anche alla Grecia, consumati dal fuoco, furono atterrati e distrutti!

E tra i colossali avanzi dei templi selinuntini rivede oggi la luce il tempietto (1) recentemente scoperto, modesto nelle proporzioni, ma caratteristico nella forma; non più salutato dal poeta ditirambico Teleste, nè da Aristosseno celebre pel metro anapesto, ma allietato ancor oggi dal sorriso de' fiori, dal cielo selinuntino smagliante d'azzurro e dal murmure della sottoposta onda marina!

LORENZO FIOCCA.



Mutulo a goccie rampanti.

Anta — vedi pianta, lettera *a*.

Colonna e sezione del fusto *a, b* - frammenti rinvenuti negli scavi del 1903.

(1) Questa forma famosa pei due templi di Elesia e di Elefantina, precedette di secoli il tempio periptero della Grecia, e non è da mettersi in dubbio che i Greci lo prendessero dall'Egitto.

(1) Le colonne del portico di tufo leggero, ed i muri della cella di calcare compatto, hanno per piano di posa una platea di lastroni, anche di calcare compatto, la maggior parte rimossi o sconnessi per causa dell'azione deleteria del tempo.

L'orizzontalità del piano di posa più non esiste, ed i blocchi dei muri costituenti la cella sono anche spostati dalla loro posizione primitiva.

Il Cenacolo di Leonardo

Come ognuno sa il meraviglioso affresco di Leonardo da gran tempo si trova in dolorose condizioni di deperimento: la crosta del colore si va sempre più staccando e sfaldando, cosicchè non passeranno molti anni che converrà scrivere sulla parete: « qui fu il cenacolo di Leonardo da Vinci ».

A dire il vero però, non si può lamentare che le competenti autorità non si siano preoccupate del triste caso e non abbiano ricorso alla solita ma non sempre efficace panacea della nomina di commissioni, che studiassero e riferissero. Di una di queste faceva parte anche il prof. L. Cavenaghi, il quale richiese ed ottenne dal Ministero di poter tentare una prova per fissare la superficie sollevata. E l'esperimento riuscì tanto bene che le persone chiamate a giudicarne ne rimasero ammirate, proponendo solo per maggior sicurezza, cioè per vieppiù accertarsi che l'operazione fosse duratura, si aspettasse un anno prima di procedere più avanti. Oramai l'anno è trascorso e così è pure passato il tempo utile per l'opera delicata e paziente che non si può eseguire nella fredda stagione, ma nè il Ministero, nè altri, sembran preoccuparsi del Cenacolo. A noi pare invece che il preservare tanta opera d'arte sia così importante cosa che non si dovrebbe permettere che il tempo e l'umidità compissero la distruzione quando, grazie al prof. Cavenaghi a cui non potremmo mai essere abbastanza grati, abbiamo il modo di scongiurare tanta iattura. *G. C.*

Vandalismi.

Ci scrivono da Treviso che la bella chiesa di S. Nicolò da alcuni anni è divenuta una specie di galleria o, per dir meglio, di bottega, dove sono esposte in vendita mercanzie pseudo-artistiche.

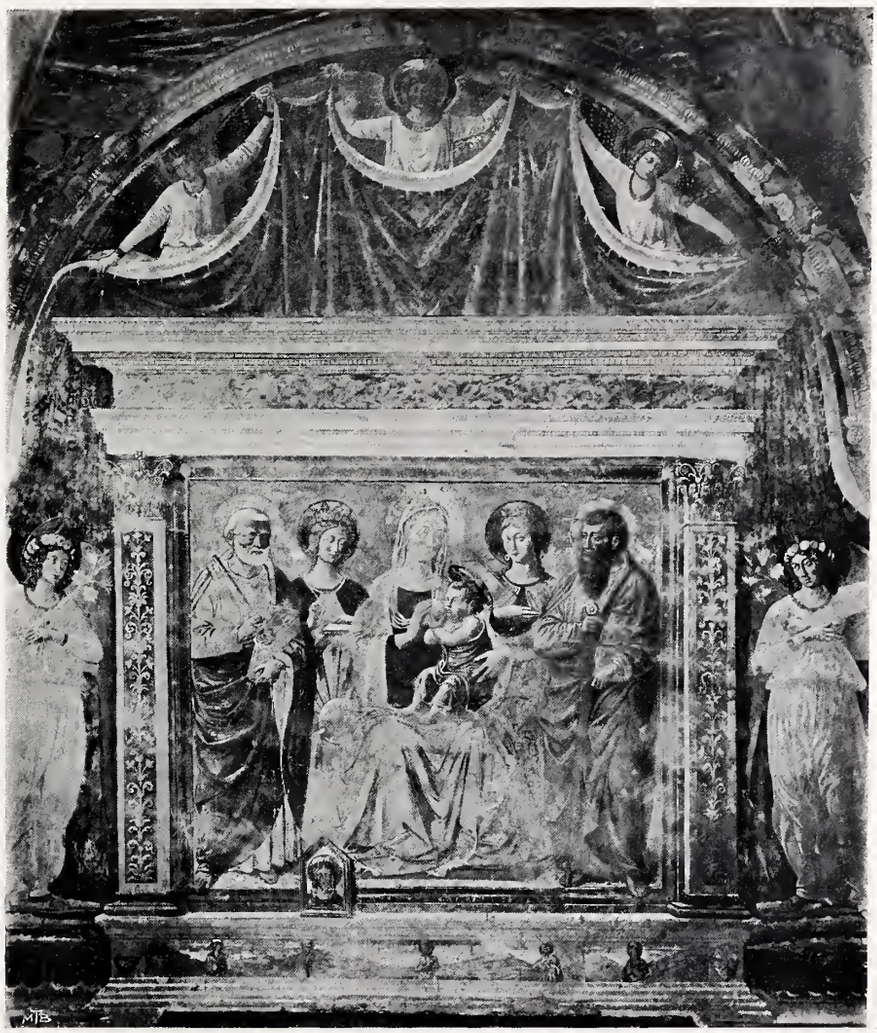
Grandi e volgari copie di antichi capolavori, dalle tinte crudamente smaglianti, pendono dalle pareti della grandiosa navata che volge al nord, e quasi ciò non bastasse, larghi avvisi informano il colto pubblico, in un francese e in un inglese di problematica purezza, che un indigeno pittore ha scoperto il segreto dei vecchi maestri e che le sue copie sono le sole le quali possono venir paragonate agli originali.

Questo sconcio in un luogo sacro alla religione e all'arte, non dovrebbe essere tollerato più oltre. A coloro cui incombe la cura del maggiore e più bel tempio di Treviso spetta di cacciarne i mercanti.

Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola
a Castelfiorentino

Sulla strada che costeggia il lato sinistro della Val d'Elsa, a circa 3 km. dalla città di Castelfiorentino, sorge una piccola cappella con una facciata moderna la quale, per la sua meschina apparenza, potrebbe facilmente sfuggire all'attenzione di chi passa per di lì. Eppure questa cappella contiene degli avanzi di bellissimi lavori del grande maestro fiorentino, Benozzo Gozzoli, e di alcuni suoi discepoli. Parrebbemi superfluo discutere le varie questioni che sorsero circa alla data di tali opere, all'errore del Vasari, ecc. Basti invece rammentare qui come l'antica iscrizione tutt'ora scolpita nella parete della facciata, che richiama la dedica della cappella al 23 dicembre 1484 sia probabilmente esatta (1).

Questo luogo, una volta oggetto di speciale devozione da parte delle madri, i figli delle quali soffrivano di tosse ferina, era in origine un tabernacolo aperto: di qui i terribili danni patiti per effetto delle intemperie e della trascuranza dai lavori artistici che lo decorano. Finalmente nel 1851 alcuni amici dell'arte, scandolezzati dallo stato in cui questi erano caduti, ne resero avvertite le autorità, e, come dice un'altra iscrizione, nel 1853 la cappella fu restaurata e chiusa da un muro frontale inteso ad impedire altri danni.



Madonna, Bambino e Santi - Madonna della Tosse presso Castelfiorentino. *Fot. Burton.*

Il disegno generale, il concetto ispiratore delle pitture così grandiosi e l'esecuzione in generale così finita, non lasciano dubbio che la maggior parte fu eseguita se non da Benozzo stesso, almeno sotto la sua direzione e sui suoi schizzi.

(1) G. Tosi, *L'Oratorio della Madonna della Tosse presso Castelfiorentino* — Ricordi storici — Castelfiorentino (Giovannelli e Carpitelli, 1895).

Tuttavia, alcune parti che evidentemente non sono dovute al ristauro, appaiono tanto inferiori al resto da fornirci la prova che esse vennero compiute o da uno o da parecchi fra i suoi discepoli.

Il descrivere partitamente questi affreschi ci sembra superfluo poichè ne diamo qui le illustrazioni tratte dalle fotografie prese sul posto da Mr. H. Burton; ci limiteremo ad accennare a quelli in cui, a parere nostro, Benozzo fu assistito dai suoi scolari, ed a trascrivere le iscrizioni. La parete al di sopra dell'altare, in cui vediamo rappresentata la *Madonna che dà il seno al Bambino coi SS. Pietro, Paolo, Caterina e Margherita,* ed un *cortinaggio tenuto da angeli,* è di una lavorazione così inferiore da tradire l'opera di aiuti del pittore. Il Putto è rozzamente dipinto e le mani della Vergine sono grandi al di là di ogni equa proporzione.

Sul muro di destra, nella scena recante la *Dormizione o il Transito della Madonna,* le figure centrali appartengono indubbiamente a Benozzo, ma le parti più convenzionali, come i cori degli angeli, sono troppo duri, troppo legnosi pel maestro stesso, che potrebbe benissimo averle lasciate da eseguire ad un discepolo. Il concetto generale però rivela molta forza e molta concentrazione, ed alcune delle figure intorno alla bara, in special modo il Donatore ed il maggior numero di quelle nel gruppo inferiore, hanno un'espressione meravigliosa di vita e di nobile gravità, mentre il Padre Eterno è disegnato con molta eleganza.

L'*Assunzione della Vergine,* sulla parete di destra, quantunque bellissima, sembra tuttavia priva, sia nel colorito che nel disegno generale, della distinzione propria del Gozzoli. Anche qui le mani di Maria sono troppo grandi. Però gli Apostoli intorno alla tomba, fortemente caratterizzati e maestrevolmente eseguiti, ci colpiscono per la varietà degli atti e dell'espressione.

Il transito della Vergine - Madonna della Tosse presso Castelfiorentino. *Fot. Burton.*

Sulla facciata della cappella trovansi due iscrizioni che dicono da un lato:

HOC TABERNACULU . FE
CIT FIERI DNS. GRATIA
PRIOR . CASTRI . NOVI . AD
HONOREM . SCE . MARIE
VIRGINIS . DIE XXIIII
DCEMBRIS . MCCCCLXXXIIII

e dall'altro:

Perchè l'inclemenza delle Stagioni non danneggiasse viepiù le pregiate pitture di questo tabernacolo, il Municipio di Montaioni provvedeva nel 1853.

Il Tabernacolo della Visitazione (S. Chiara).

Più vicino alla città ed a poca distanza dal ponte sull'Elsa vi è un altro santuario, il *Tabernacolo della Visitazione*, il quale, come opera d'arte, ebbe già un'importanza maggiore della *Madonna della Tosse*, ma sofferse molto di più per opera del tempo e dell'abbandono. In origine esso era una specie di pesante edificio oblungo costrutto intorno ed al disopra di un altare, affrescato all'interno come all'esterno con scene della *Vita dei Santi Gioacchino ed Anna, e della figlia loro, Maria Vergine benedetta.* Malgrado parecchi tentativi troppo lunghi perchè se ne parli qui, per proteggere la cappelletta, essa patì tali danni che i quadri e le figure inferiori tutt'intorno scomparvero quasi per intero. Finalmente, nel 1872, il Governo e le Autorità Municipali, dopo molte discussioni, convennero nella necessità di prendere i provvedimenti atti a tutelare i frammenti rimasti, e di erigere sul tabernacolo un riparo che, se rende ora un po' difficile esaminare bene alcune parti del dipinto, lo salva però da ulteriori danni. Si dice che la data probabile di questa opera sia fra il 1450 ed il 1455 (1).

(1) G. Tosi, *L'Edicola della Visitazione presso Castelfiorentino dipinta da Benozzo Gozzoli.* Estratto della *Miscellanea Storica di Val d'Elsa* (Anno VI, fasc. 3 della Serie num. 17). Castelfiorentino, Giovanelli e Carpitelli, 1898.

Al di sopra del posto dove una volta stava l'altare sono gli avanzi di una pala affrescata che dicesi rappresentasse la *Madonna ed il Putto coi SS. Pietro, Stefano, Paolo e Lorenzo in piedi ed i SS. Francesco e Chiara in ginocchio,* ma oramai non si scorgono più che le sommità delle cinque teste. Al di sopra vi ha la grandiosa scena di *Giovacchino cacciato dal tempio,* una bella composizione, evidentemente di Benozzo e nell'estremità dell'arco, sull'altare, il Cristo che tiene un libro, sulle pagine del quale possiamo leggere le seguenti parole:

EGO SU VERA
LUX MU AN BU
NDI ET LATE DU
VITIS LUCE AB

Ai due lati dell'arco i 4 Evangelisti e i 4 Dottori.

Di sotto, i frammenti di una scena, forse la *Presentazione al Tempio* di cui rimane visibile, da una parte, un po' di architettura con alcune figure di fanciulle in una loggia ed un pavone, mentre dall'altra s'intravvedono il gran sacerdote coi suoi assistenti e la testa giovanile di Maria. Sull'arco parecchi avanzi di un'*Annunciazione*, in cui la Madonna e l'Angelo Gabriele sono completa-

Madonna della Cintola - Madonna della Tosse presso Castelfiorentino. *Fot. Burton.*

mente visibili, come pure un frammento di Dio Padre e dello Spirito Santo che scende, sotto la specie della colomba, fra raggi di luce.

Sul lato destro della Cappella è *San Gioacchino fra i pastori.*

Dietro una colonna vediamo *L'incontro di S. Gioacchino con S. Anna,* in un paesaggio con una città. Quest'opera è ben conservata, come pure più sotto un coro di angeli che si librano sul tetto di una stalla, in cui una volta era rappresentata una *Natività*, interamente scomparsa, fra due nicchie di Santi di cui più non si scorgono se non le estremità delle teste.

Al di sopra di questa scena stavano altri Santi: ora però rimangono solo, da una parte le gambe del drago di S. Michele, e dall'altra un angelo di colore rosa violaceo abbastanza ben conservato.

A sinistra la *Nascita della Madonna* in ottimo stato ma di non gran valore artistico, in cui il meglio è nell'angolo di destra una donna in rosa scuro che tiene un bambino.

In generale questi affreschi sono più pregevoli e ricordano la maniera del Gozzoli assai più degli affreschi nella cappella della *Madonna della Tosse* ma la ristrettezza dello spazio e l' oscurità prodotta dal riparo messovi ne rendono difficile l'esame.

R. H. Cust.

San Gioacchino cacciato dal Tempio - Cap. di Santa Chiara - Castelfiorentino. *Fot. Burton.*

Incontro di San Gioacchino con Sant'Anna - Cap. di Santa Chiara - Castelfiorentino. *Fot. Burton.*

Lugano. — Una necropoli romana sul confine italiano.

In una piccola località della Svizzera italiana, anzi nella parte più avanzata di questa, a Crevera presso Stabio, sono stati fatti importanti scavi.

Lungo una linea retta stendentesi da nord a sud in un terreno friabile, ed alla profondità di circa 50 cm., vennero scoperte ben quattordici tombe a cassetta, aventi la cubatura di cm. 45 per 50 per 60, e formate da tegoloni pieni, di varie dimensioni, dell'epoca romana. In esse si rinvennero monete che appaiono del tempo di Cesare Augusto, un'anfora ricchissima, un vaso con ossa combuste, ed una splendida fibula di bronzo smaltato, a vari colori, foggiata a forma di ruota di biga, che apparve quale un magnifico campione del genere. Parecchie tegole, di dimensioni varie, recano quale marca della fornace una X incisa col dito a pasta cruda.

Intorno alle tombe — particolare curioso — e quasi sempre dalla parte volta a sud, vennero scoperti avanzi di carbone e terriccio, disposti simmetricamente, e contenenti vari chiodi.

La facciata della " Santa „ in Bologna

Fra le opere più preziose ed abbaglianti della Rinascenza bolognese nel sec. XV dovè essere la facciata di stile nuovo con cui, per volontà pia di un Felicini, le suore di S. Chiara e di S. Francesco poterono decorare il vecchio oratorio del Buon Gesù, in Via Val d'Aposa, loro concesso da Papa Paolo II, oggidì detto del *Corpus Domini* o della *Santa*.

Suor Caterina de Vigri, gentile creatura che il fervore poetico di un mistico sposalizio con Cristo rinnovava fra la coltura classica e le sensualità del quattrocento, essa stessa musicista, pittrice e letterata, venne da Ferrara a Bologna li 22 luglio 1456.

E da prima stettero, essa e le compagne, nell'Ospitaletto del terz'ordine di S. Francesco, in Via S. Felice, dove albergavansi i pellegrini.

Poi l'anno stesso, nel novembre, passarono in un piccolo convento, detto di S. Cristoforo delle Muratelle, abbandonato da certi frati da Fiesole; a cui si entrava per una porta di ricontro al muro merlato del Collegio di Spagna in Via Urbana.

Crebbe rapidamente la pia famiglia, e già nel 1471 ebbero i vicini orti, le case e la chiesa della Confraternità del Buon Gesù a cui estendersi; vastissimo spazio, ampio come una piccola città, che i signori patroni delle suore aggirarono di un alto muro, coronato da un rifascio a mattoni combinati geometricamente, arricchito questo da un bel fregio dipinto, di cui gli avanzi sorridono ancora qua e là un languido ricordo dell'antica festa di colori.

Il recinto monumentale, che parve quasi un campo trincerato della pace, un *orto chiuso di delizie* mistiche, pieno d'alberi e di chiostri, esiste ancora intatto; ed è tal monumento parlante di antichi costumi che tutti gli augurii sono a farsi perchè sempre resti sacro alla storia della Rinascenza.

Non è noto l'anno in cui, come gioiello della vasta ghirlanda, sorse la bella facciata in via Val d'Aposa, così ricca di terrecotte che la critica perspicace di Adofo Venturi riconobbe per cose modellate da Sperandio di Mantova. E bastò l'accenno, perchè a tutti ciò sembrasse evidenza; a tutti che conoscono la maniera solida e sontuosa dell'artista mantovano dalle opere certamente sue, come, ad esempio, la tomba di Alessandro V in S. Francesco.

Ma la facciata del *Corpus Domini* non potè essere anteriore al 1478. Solo in quell' anno Sperandio venne colla famiglia a Bologna per dimorarvi.

Duecento anni stette, rispettata, l'opera del maestro, finchè nel 1684, demolita la vecchia chiesa, con architettura di Giacomo Monti venne edificata l'attuale, che il Franceschini, il Quaini e l'Haffner decorarono con tanta gloria di pittura e di stucchi dorati da farne una delle migliori magnificenze di stile immaginoso. E la facciata di Sperandio, mozza del suo maggior fastigio, oppressa dal sopralzato del nuovo edificio, restò ivi come prigioniera in attesa del suo giorno estremo; che fortunatamente non arrivò mai. Così che il magnifico frammento giunse fino a noi; per quanto, non curato più per altri due secoli, lo scrosciare delle acque giù dalla scabra rupe di muraglia che sovrasta, sia andato vieppiù ruinandolo, sconnettendolo e defigurandolo.

Se la perfetta cottura della creta salvò in gran parte le cose modellate da maestro Sperandio, stava omai per perdersi ogni dato relativo alla forma architettonica con cui la facciata del 400 campeggiò, a' suoi bei giorni, nell'aria.

Il « Comitato per Bologna storico-artistica » pensò giustamente che fosse il momento di metter fuori di pericolo il monumentale avanzo e di rimendare le abrasioni fattesi col tempo nel giro delle cornici, con che sarebbe balzato fuori altresì un bastevole suggerimento dello stesso organismo architettonico.

Sopra la ricea trabeazione, quasi intatta, la facciata fu già coronata da una specie di diadema a tre lobi; quel di mezzo più alto, sorgente sopra due piccole paraste, i

Bologna - Facciata della chiesa del Corpus Domini detta « della Santa ». Prima del ristauro.

due laterali lanciati a guisa di contrafforti curvilinei contro di quello. I due laterali per sicure tracce e frammenti, certissimi per non dire ancora esistenti: in quello di mezzo, capitozzato nel 1684, per analogie architettoniche, per sinfonia di linee, probabile una movenza terminale anch'essa curvilinea.

Il Muntz trovò un' origine orientale e bizantina per il tipo di cuspidi e trilobature curvilinee, che appaiono

Bologna - Facciata della chiesa del Corpus Domini detta « della Santa ». Dopo il ristauro.

da prima, e più frequenti in Venezia e nel Veneto. Il più antico esempio è per avventura offerto dalla chiesetta di S. Marcello in Vicenza; architettura senza sentore alcuno di Rinascenza. Ma anche al prodigioso Duomo di Rimini, Leon Battista Alberti aveva disegnato la facciata a coronamento trilobo, come appare dalla medaglia del Pasti.

A Bologna, la cuspide triloba era già comparsa in S. Giovanni in Monte, per opera di un Domenico di Opizzo Berardi da Carpi, che nel 1474 prese a trasformarvi in istile nuovo la vecchia facciata.

Premesso un rilievo minuzioso del monumento, il Comitato affidò la cura del ristauro all' *Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti*, pregandone il cavaliere Tito Azzolini direttore e l'ing. Ottavio Germano di quell'Ufficio; e l'opera muraria al capomastro Cesare Moruzzi assistente del Comitato stesso.

Una difficoltà grave dei restauri in questi nostri edifizi Bolognesi della Rinascenza incontrasi nell'ottenere la riproduzione perfetta, in terra cotta, degli antichi elementi modellati, con cui sanare le mutilazioni, i calchi presi sul vero non restituendo i modelli che con dimensioni diminuite dell' 8 °/₀ pel calo della creta nel cuocersi. E le rimodellature, per quanto fedeli, non liberando dal dubbio che qualcosa dello spirito e della tecnica dell' artista primitivo siasi perduta nella nuova interpretazione di quelle forme.

Ora a ciò provvide l'Ing. Ottavio Germano dell' *Ufficio Regionale* con un suo processo veramente ingegnoso. Mercè una ripetizione di calchi e di getti, egli ottenne modelli automaticamente ingranditi dell' 8 °/₀ di quanto appunto è il restringersi normale della creta in fornace. Cosiche le cose modellate da Sperandio riebbersi in lor precise misure senza intromissione d'altra mano, epperò tal quali; comprese le piccole sprezzature del maestro e le cesellature del tempo.

Con elementi così riprodotti, si sanarono tutte le discontinuità nelle cornici, nei fregi, negli architravi, nei capitelli, nelle rose.

Parve all' *Ufficio Regionale* di estendere le opere di ristauro ad una ricostruzione schematica del lobo centrale della cuspide, e cioè col solo quarto bono delle cornici, a distinguerlo dal resto delle cose unicamente rimendate, onde conciliare il rispetto dovuto alla storia del monumento coll' opportunità di serrare tutta la compagine in una forma, tanto probabile artisticamente, quanto protettiva dalle intemperie.

E non si toccò affatto il sontuoso portale, dove le mutilazioni perpetrate dagli uomini non permettono ipotesi o ne permettono troppe, e dove il tempo ha con patine mirabili di bronzo impreziosito così le terre cotte da consolare quasi degli amorfismi in cui per i lunghi sfregii dei passanti le modellature di Sperandio sonosi dissipate.

Neanche le porte minori, aperte nel 1684, si pensò richiudere. Un grande e preziosissimo frammento era e deve rimanere quest'opera della primitiva Rinascenza, che lottò coi secoli consumatori amorosi della bellezza e colla volubilità spietata delle generazioni.

Dissi che la facciata del *Corpus Domini* dovè essere una delle opere più abbaglianti della Rinascenza bolognese. E può parere poco attendibile quell'aggettivo a chi guarda oggi quella bruna massa di mattoni, preziosa di brune modellature fatte squisite dalla polvere, in quella strada stretta, allora ben più ingombrata d'ombre dal torrione della Pusterla che la sbarrava a mezzodì.

Ma nelle ore pazienti, sulle impalcature, molte cose sommesse dicono del loro passato i monumenti a chi li ama e li studia in silenziosa intimità.

Infatti deve essere saputo che tutta quella ricchezza di terre cotte appariva ai suoi bei dì smaltata di una

tempra del più smagliante rosso porpora; e che negli spazii più alti, interclusi fra le trilobature della cuspide, il muro era intonacato, dipinto e decorato a fulgidi colori, di cui qualche frustolo non cedè alle intemperie in attesa di confidare a qualcuno questo segreto di giovinezza della bruna e vecchia facciata. Cotali corone di pitture nell'alto degli edifizii di sopra alle muraglie nude e solide, questo fiorire alla cima verso la luce è un costume noto dell'architettura antica e pare suggerito da quanto vegeta e fiorisce fra terra e cielo. Non so perchè mi si presentano le torri del castello di Vignola, che sorgono là così fiere di mattoni rossastri e si rallegrano in alto di un così gaio festone dipinto!

Purtroppo al *Corpus Domini* le traccie dei colori erano tanto sicure quanto minime, sicchè restarono mistero le forme e le cose con che quei pittori alluminarono la fronte di quella facciata, che fu finita negli anni migliori della signoria di Giovanni II Bentivoglio: quando per tutta Bologna si aprivano nuove strade e piazze e le case dei patrizii si riedificavano in stile nuovo istoriate con lieta festa di colori da Amico Aspertini, dal Chiodarolo, dal Costa, e come una sinfonia o erano sorti appena o salivan sù al sole gli edifizii più belli, dal famoso palazzo Bentivolesco che più non è, al Palazzo del Podestà, all'Arte dei Drappieri, al Portico di S. Giacomo, al palazzo Sanuti, che ancora formano la genialità di Bologna.

ALFONSO RUBBIANI.

L'Oreficeria
nella Mostra d'arte antica abruzzese

Ormai pare che non vi sia cosa più facile in Italia che formare una Esposizione d'Arte antica.

Ne sarà causa un risveglio artistico; e ne sarà fine un bene per il pubblico e per gli studiosi, benchè non sempre, per più ragioni, per le opere d'arte.

Ma qual'è l'Esposizione che non abbia dato a ridire o sugl'intenti, o sull'ordinamento, o sulla riuscita, insomma sulla sua preparazione?

Il catalogo di cui, a imitazione del *Burlington Fine Arts Club*, si dovrebbe fare l'edizione, diciamo così, di apertura, da servire di guida, e l'altra di chiusa, riccamente illustrata, col risultato della critica che le opere d'arte hanno sollevato, è la cosa che più si trascura. Si pubblica generalmente molto tardi, cioè quando per molti non sarà più utile, o in tutta fretta.

Ma queste Esposizioni d'arte sono un bene: quelle regionali, quella di Chieti sopratutto.

L'arte senese era entrata nella storia prima che si accogliesse nel Palazzo pubblico; l'arte abruzzese vi aspetta ancora il suo posto, ingiustamente.

Non restano solo le cronache di Casauria, di Casanova, di S. Liberatore alla Maiella ed altre ad attestare il movimento artistico che si generò in tutto l'Abruzzo, tra l'undecimo ed il tredicesimo secolo, sotto l'impulso dei benedettini e dei cisterciensi, ma anche numerose opere d'arte sopravvissute. Nè restano solo i nomi negli archivii della colonia di lombardi che vi trapiantò il Rinascimento, ma Atri, Sulmona, Aquila si arricchiscono ancora delle loro sculture. In mezzo alle quali quelle di due artisti paesani, Silvestro Ariscola di Aquila, e Silvestro di Giacomo di Sulmona, tengono il primato.

Eppure Silvestro Ariscola è quasi un ignoto, di Silvestro di Giacomo appena si sospetta l'esistenza.

La Mostra di Chieti, è da sperare, avrà riparato almeno in parte, a tale stato di cose.

***

È la Mostra delle arti minori. Qualche saggio di pitture e qualche altro di scultura in legno non ne alterano la fisonomia. L'oreficeria tiene il campo.

Classificata per scuole e per tempo, con rigore scientifico di riferimento alle numerose opere datate o firmate o marcate (il marchio, oltre la firma della scuola, reca con sè una data), presenta delle serie ininterrotte, quasi complete.

Complete potevano rendersi inserendo tra oggetto e oggetto, al loro posto, le riproduzioni delle opere non pervenute. Di queste, tre specialmente avrebbero assunto, se presenti, un significato non piccolo: la staurotica della Colleggiale di Alba Fucense, la croce di Rosciolo, il paliotto di Teramo.

La prima è un lavoro bizantino, anzi l'unico lavoro d'oreficeria bizantina, fra tanti giunti da Costantinopoli all'Abbazia di Desiderio, che si trovi in tutta l'Italia meridionale (1), ma essa ci avrebbe dato un'idea degli esemplari ch'ebbero sottomano i primi orafi abruzzesi, un lume per rischiarare le origini.

Per mezzo della croce di Rosciolo (collo stemma degli Orsini, nel cui feudo era anche Guardiagrele) sarebbe stato avvalorato il dubbio che il secondo gruppo di croci della scuola sulmonese (N. 11-14) appartenga piuttosto alla guardiese, come farebbero supporre, oltre la provenienza, i loro caratteri che sembrano bene spiegarci la susseguente arte di Nicola da Guardiagrele.

Infine la mancanza del paliotto di Teramo, che è l'opera capitale di questo artista, rende monca la figura del massimo orafo abruzzese e uno studio che, altrimenti, sarebbe riuscito intero.

Ma, nonostante queste ed altre lacune (2), resta sempre gran dovizia di oggetti.

La scuola di Sulmona (Sala IX), la più antica, si apre con un gruppo di dieci croci, sulmonesi, se non per provenienza, per la loro identità colla croce Raoul-Richard, che ha il marchio.

Di piccole dimensioni, in lamine di rame dorato rivestenti il nucleo di legno, a punte trilobe, recano a sbalzo, con uniformità iconografica e stilistica, sul diritto le figure tradizionali del Cristo crocifisso nel centro, di Maria e Giovanni ai lati, dell'angiolo in alto, di Adamo o del teschio in basso, sul rovescio quella del Pantocreator circondato dai simboli degli Evangelisti. È questo il primo periodo, il periodo arcaico, bizantineggiante, il secolo decimoterzo.

Si presentano quindi quelle quattro croci che ho sospettato guardiesi. Una delle quali (N. 11), col mostrarci il viso del Cristo modellato in legno (scomparsa la lamina

(1) BERTAUX - *L'Art dans l'Italie méridionale* - Vol. I, p. 177-178.
(2) Il dittico di Lucera, il busto di S. Nicandro di Venafro, il tesoro di S. Pietro Avellana, ecc.

che lo ricopriva), ci dà un esempio, non unico del resto, dell'impiego della primitiva tecnica detta dai greci a δφυρήλατου. L'orafo abruzzese dei primi tempi era, cioè, anche, se non specialmente, scultore in legno.

Colle croci N. 14 e 15 compare qui la prima volta il marchio SVL.

Il tesoro della cattedrale (N. 17-19-22) e dell'Annunziata di Sulmona (23-26) segnano l' apogeo della scuola.

Appartengono al primo, il calice colla patena e il pastorale, detti di S. Panfilo, resti del ricco dono che fece alla sua città Innocenzo VII salendo al trono. Gli smalti traslucidi che ricoprono i tre oggetti sono, per finezza di disegno e vivacità di colore, paragonabili solo ai senesi contemporanei. Ed essi sono l'opera del Ciccarello di Francesco, orafo sulmonese della fine del trecento, che si è firmato sul nodo del calice.

Del pari tutta a smalti è la croce dell'Annunziata (importante anche storicamente) fatta fare per S. Clemente a Casauria dall'abbate Gentile di Caramanico, che è quivi rappresentato, con ai piedi il modello dell'abbazia circondata dal Pescara e sul capo S. Clemente tra Febo e Cornelio.

Di poco posteriore è l'altro tesoro di Castelvecchio Subequo (N. 31-33); un reliquiario a tempietto gotico, una croce d'altare del 1403, la « Pasquarella » del 1412, doni dei signori del luogo, i conti di Celano, che v'impiegarono Cola Piccioli, il celebre argentiere caro al re Ladislao.

L'opera di smalto che nel secolo decimoquarto, specialmente nella seconda metà, è in prevalenza, limita nel decimoquinto il suo campo cedendolo allo sbalzo.

Si affaccia la nuova forma nella croce di Petruccio di Pelino (N. 29), colla scena aggettata delle Marie al sepolcro, e giunge al suo colmo in quella di Amico di Antonio (N. 38), coi due gruppi dei lobi laterali di Maria svenuta tra le Pie e di Nicodemo e Giuseppe e i soldati adoranti.

Dal lavoro di Amico alla Pace di Montecassino del 1558 di *Magister Marianus Scarapatius* (N. 62), la scuola di Sulmona si prolunga ancora per molto, ma ripetendo tipi, motivi decorativi, sempre più rozzamente.

È la scuola opposta a quella con cui è messa a confronto immediato, alla scuola aquilana, i cui prodotti non risalgono al di là del quattrocento e il cui fiore cade sul finire del cinquecento.

Delle più antiche sono le croci N. 4, 2 e 7, le due ultime col marchio, la prima e la terza con curiose scritte mezzo dialettali che ne qualificano il committente.

Delle migliori quelle due o tre croci d'argento, a un dipresso della data del loro prototipo, che è la croce di Giovanni Rosecci del 1575, dalla forma elegante, semplice, colle figure che si staccano dai lobi di un impeto tutto michelangiolesco.

Teramo pure, altra sede dell'oreficeria abruzzese, vanta numerosi e insigni artisti.

Quel « Johés Angeli di C. P. » che si firma nel reliquiario a cassettina esagona piramidata di Penne (N. 5) è anche l'autore della croce smaltata che è accanto (N. 6). « Bartholomeus Sir Pauli de Teramo » ha un reliquiario a forma di braccio del 1394 (N. 4) e un calice a smalti del 1426 (N. 7). « Nicolaus aurifex de Camplo » ci si fa noto per il bel reliquiario di Ascoli (N. 21).

Ma su tante scuole, su tanti nomi, uno sovrasta, quello che per ignoranza è ritenuto quasi personificazione di tutta l'oreficeria abruzzese, Nicola da Guardiagrele.

Col rivendicare alla scuola guardiese il secondo gruppo della scuola di Sulmona si troverebbero, ho già detto, i precedenti di Nicola, gli elementi paesani che sempre traspaiono fra le sue imitazioni del Ghiberti della prima maniera.

Questa mescolanza non è di costanti proporzioni. La nota ghibertiana prevale, infatti, in un certo periodo, che è il migliore.

Ma ciò non risulta dalla Mostra, che in parte.

Giacchè, oltre al mancarvi il paliotto, concepito nell'insieme e copiato per più di una metà dalla seconda porta del Battistero, vi mancano sei bassorilievi, proprietà del pittore Patini, già pubblicati sull'*Arte* come opera d'ignoto, ma che io spero di dimostrare (1) del nostro orafo e anteriori al paliotto, di cui potrebbero essere un primo pensiero.

Nicola esordisce splendidamente, nel 1413, coll'ostensorio di Francavilla (N. 2), una forma di perfezione e di eleganza, forma in cui si compiace ripetendola, con poche modificazioni che non la migliorano, nell'altro ostensorio di Atessa del 1418 (N. 3).

Delle cinque croci che ormai (scomparse due da Aquila) restano di lui, sono esposte le tre migliori: quella di Lanciano (N. 1), l'altra di Aquila (N. 4) e quella di Guardiagrele (N. 6).

Quest'ultima, nel rovescio sovraccarico delle più svariate tecniche (smalti traslucidi, nielli che sembrano tratti da stampe o da miniature francesi, filigrane, lavoro di sbalzo), è la più lontana dalla sobrietà degli ostensori. Invece la croce di Lanciano, che la precede di sette anni, è la più individuale.

Sono, infatti, quelle deposizioni piene di movimento drammatico, quegli Evangelisti pensosi, quelle scene strazianti delle Crocifissioni, che ci dànno la misura del valore personale di Nicola da Guardiagrele.

Da buon quattrocentista, coltivò parecchie arti.

La mostra, se non ci ha dato l'ottimo scultore, ci ha dato il pittore in una Madonna col Bambino che reca la sua firma, ma il pittore non è degno nè dello scultore, nè dell'orafo.

L'ultima sua opera nota, il busto di S. Giustino, del 1455, nei tratti spiccatamente ghibertiani del viso, che è l'unica parte non rifatta, riconferma la sua derivazione.

Nicola, a sua volta, trovò imitatori. Anzi tutta una scuola, la guardiese, si genera da lui (2).

E il reliquiario e l'ostensorio di Lanciano (N. 12-19) ripetono i suoi motivi dell'ostensorio di Francavilla, come la croce di Giovanni Rizzadu nel 1489 (N. 16) e, un secolo dopo, quella di Pietro Paolo Gallucci (N. 31) ripetono ancora, fedelmente, i suoi gruppi.

GIACOMO PELLICOLA.

Roma, 1° Luglio 1905.

---

(1) In una monografia su Nicola da Guardiagrele per la collezione dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo. Ma fin d'ora devo far risalire il merito dell'attribuzione all'egregio avv. Balzano di Chieti.

(2) Mi pare, perciò, che impropriamente si facciano appartenere a questa scuola il reliquiario di Nicola di Antonio e altre opere indipendenti da Nicola.

La tavola di Vittore Crivelli
in Fallerone

Nella chiesa di S. Fortunato in Fallerone, si conserva un dipinto rappresentante la *Vergine in adorazione del piccolo Gesù,* che il Morelli ed il Cavalcaselle attribuirono alla scuola di Carlo Crivelli e solo dubitativamente a Vittore (1).

La tavola non ha grandi pregi di composizione e di stile e la Madonna che, fiancheggiata da due angeli suonatori, sta ritta dinanzi al divino Infante, ha la solita espressione di languore e di malinconia che gli scolari di Carlo Crivelli predilessero, perpetuando, a modo loro, i tipi del maestro. In terra è un bicchiere d'acqua con i soliti garofani che si vedono tanto spesso nei quadri di Vittore Crivelli. Quella che nel quadro di Fallerone è meravigliosamente bella è la fresca vivacità del colorito, il quale ha toni delicatissimi d'incarnato nei volti degli angeli, si diffonde con note più acute negli abiti rossi, squilla alto sul magnifico manto della Madonna, su cui cicogne, aironi e altri uccelli si inseguono fra i rami di una flora strana e stupenda (2).

Sulla fine del secolo decimottavo nacque una questione fra il Comune di Fallerone e i Padri conventuali per la proprietà del dipinto e i Padri presentarono a sostegno delle loro ragioni una scrittura legale, nella quale si diceva testualmente: " *Qua propter cum anno 1484 terram ipsam... pestis invasisset, quæ ibidem effrenate serpebat, hinc peculiaris voti religione afflictata Comunitas Faleronensis construi curavit in praelaudato templo, nempe S. Fortunati, quoddam altare una cum noviter depicta Immaculatæ Deiparae Virginis Conceptionis imagine, ut ita istius intercessione piorumque religiosorum præcibus contristata universitas ex suo oppido intensam tabem abigeret,,.*

Dove i Padri conventuali abbiano attinte le notizie relative alla data del quadro e alle condizioni in cui esso sarebbe stato eseguito, la memoria sopra citata non dice. Pur tuttavia l'affermazione fu senz'altro accolta prima da Amico Ricci (3), poi dal De Minicis nelle sue *Memorie della religione dei Faleriensi,* che si conservano inedite nell'archivio del Comune (4), e, da ultimo, dal Cantalamessa (5).

Se effettivamente il quadro di Fallerone fosse stato dipinto nel 1484, avrebbe una importanza storica speciale, perchè sarebbe la più antica opera di data certa eseguita da Vittore; ma in una recente visita fatta alla chiesa di S. Fortunato, esaminando attentamente il dipinto, abbiamo avuto la fortuna di scorgere la firma del pittore e la data della esecuzione della tavola.

La tinta azzurra che ora ricopre in parte la semplice ed elegante cornice del quadro di Falerone evidentemente non è originaria. Appunto al di sotto di questa tinta abbiamo potuto vedere due svelte candeliere levarsi lateral-

(1) Morelli e Cavalcaselle, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria,* in *Gallerie Nazionali italiane,* II, p. 214.

(2) Il Sig. Emerico Scattini volle per noi eseguire cortesemente la fotografia della tavola di Fallerone senza rimuoverla dal proprio luogo, vale a dire nelle più infelici condizioni di luce e, soprattutto, di collocazione. Ci torna gradito ringraziare pubblicamente l'amico gentile.

(3) A. Ricci, *Memorie degli artisti e delle arti della Marca di Ancona,* I, 229.

(4) Capo IV, pag. 20.

(5) Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche,* in *Nuova Antologia,* ottobre 1902, p. 421.

Adorazione del Bambino - Vittore Crivelli - *Chiesa di S. Fortunato - Fallerone.*

mente al dipinto e, in basso, la seguente iscrizione, che non ci è stato possibile di leggere completa:

OPVS VICTORIS CRIVELLI VENETI IVS.....
ANN... MCCCCLXXXVIIII (?)... SEPTEMBRIS

Non siamo assolutamente certi della lettura dell'anno 1489, ma possiamo escludere il 1484, vogliamo solo osservare che, se la tavola di Fallerone fosse stata eseguita nel 1489, il pittore l'avrebbe dipinta nello stesso anno in cui condusse a termine il polittico a sei scomparti esistente nella chiesa di S. Maria del Pozzo in Monsanmartino, e che i garofani nei quadri di Vittore non sono altro che un motivo artistico prediletto dal pittore e non possono ritenersi — come si crede — un simbolo adoperato da lui per sostituire la propria firma, una volta che essi si trovano anche in opere firmate.

Circa all' affermazione dei Padri conventuali e alla data da loro riferita, pare a noi che non possa riuscire di serio ostacolo, perchè da una parte non ne conosciamo la fonte, dall'altra sappiamo che, di fronte alla necessità di provare la legittimità di qualche possesso o di qualche privilegio, gli antichi monaci non solo non si peritarono di redigere bolle ed atti apocrifi, di cui tutti i regesti sono pieni, ma composero e fecero incidere nel marmo addirittura iscrizioni false (1).

Arduino Colasanti.

(1) A. Colasanti, *L'epitaffio di Benedetto VII,* in *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana,* anno VIII, num. 9.

Corrieri Artistici

Carpi — Un dipinto del Catena. (1)

In una camera interna del castello di Carpi, havvi una grande *Annunciazione* del Catena che è una delle sue opere migliori. La composizione sembra ispirata dall'*Annunciazione* del Cima ora a Pietroburgo; i ricci dell'angelo sono quali li faceva il pittore di Conegliano, e così il panneggiare ricorda la sua maniera più che negli altri lavori del Catena. Il colorito invece è proprio caratteristico di questi, con quel verde che noi ritroviamo nel *S. Gerolamo* della Galleria Nazionale di Londra e la tinta celeste e rosa frequentissima nei suoi dipinti. Curioso il panno grigio violaceo che pende dall'inginocchiatoio dove la *Madonna* sta pregando. Il quadro per fortuna è vergine di ritocchi, ma in una condizione che richiederebbe attenti cure.

B. Berenson.

Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo.

Fra le pitture italiane del museo municipale di Nantes in Francia, ve n'è una, eccezionalmente bella ed interessante, a tempera, su tavola, la quale dal Catalogo Ufficiale viene attribuita a Buonamico di Cristofano detto Buffalmacco (!) e rappresenta, sempre secondo il catalogo, *S. Sebastiano* e *S. Francesco d'Assisi*. Ora io vorrei sottoporre all'attenzione dei lettori della *Rassegna* questo dipinto così pieno di valore e di fascino artistico, e vorrei pure restituire al suo simpatico ed alquanto negletto autore tale caratteristico e prezioso esemplare dell'arte sua.

S. Antonio e S. Sebastiano - Fiorenzo di Lorenzo - *Museo di Nantes.*

(1) Fu riprodotto nella presente *Rassegna* del Luglio 1901, a corredo dell'articolo di G. Garnier che lo attribuì al Palmezzano.

Il maestro non può essere che Fiorenzo di Lorenzo. La qui unita illustrazione, mentre mi dispensa dal descrivere il quadro, indurrà, non ne dubito, tutti coloro che hanno conoscenza dello stile e dell'opera del geniale maestro umbro ad approvare la mia attribuzione. Questo dipinto nel quale Fiorenzo ci appare al colmo della sua fase *Verrocchiesca* è senza dubbio soltanto un frammento di una più grande composizione. Non mi dilungherò a commentare la bellezza delle due figure, poichè la fotografia ne rende in modo soddisfacente tutti i pregi e tutte le qualità, salvo quelle del colore.

Osserverò soltanto brevemente, che il personaggio dall'abito francescano rappresenta in modo evidente *S. Antonio di Padova* e non *S. Francesco*. Noi vorremmo sperare che la Direzione del Museo di Nantes si persuaderà a cancellare la strana ed ingenua attribuzione di questo dipinto ad un ignoto e quasi leggendario autore del tempo di Giotto, ed a sostituirla con un'altra, che per lo meno si approssimi di più alla verità.

F. Mason Perkins.

VARIETÀ.

Il restauro della Porta Palatina a Torino.

A spese del Comune, sotto la direzione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria, è quasi terminata la demolizione dell'edificio che, nel 1878, era stato addossato alla parte interna della Porta romana detta volgarmente di Palazzo o Palatina.

È noto che la cinta romana dell'*Augusta Taurinorum* aveva una forma esattamente rettangolare, e misurava nel lato più lungo soltanto metri 760 e nel lato minore 700, così che la Torino romana era di poco più grande dell'Aosta romana, *Augusta Praetoria Salassorum*. Queste mura, come definì il Promis fin dal 1870, correvano a sud lungo le presenti vie Maria Vittoria, Santa Teresa, Cernaja, volgevano a nord sotto l'attuale palazzo dell'Accademia delle Scienze, nel sommo angolo orientale piegavano sotto il Giardino reale, seguivano il corso Regina Margherita attraverso piazza Emanuele Filiberto fin oltre la chiesa della Consolata, e ridiscendevano ad ovest lungo l'attuale corso Siccardi a ritrovare il lato di via Cernaja.

Della porta Decumana orientale si sono ritrovate le torri e i quattro fornici a palazzo Madama dentro l'edificio del Juvara (1718); si son trovate tracce della corrispondente porta occidentale verso Susa, detta anche nel medievo Secusina sul corso Siccardi all'incrocio di via Garibaldi; della Porta Principale Sinistra, detta nel medievo Porta Marmorea, sono state scoperte le sostruzioni in via Santa Teresa di faccia alla via Arsenale. La Porta Principale Destra è, infine, appunto la Porta detta Palatina

le cui torri e la cui facciata esteriore a mattoni sono, pur sotto i poco prudenti restauri di trent'anni fa, quasi intatte.

Il Promis aveva allora scoperto le prime tracce delle mura, delle porte, delle posterne, delle strade sempre ad angolo retto correnti da una torre all'altra delle mura, e anche delle fognature romane, così solide che ancora in via Barbaroux le fogne attuali corrono dentro gli antichi canali di muro a pietrame: ma poi questi studî eran rimasti, per più che quindici anni, abbandonati. L'Ufficio Regionale, appena istituito nel 1891, ricominciò queste ricerche, trovò tre anni fa i residui del Teatro romano tra il duomo e il corso San Maurizio, là dov'era l'antico Palazzo Reale, infine concentrò i suoi lavori nella restituzione della Porta Palatina.

Essa ormai è quasi un metro e mezzo sotto il livello stradale e l'opera dell'Ufficio ha quattro scopi principalmente: demolire prima l'edificio del 1878 appoggiato al lato interno della porta, allora destinato a Liceo musicale municipale e poi a Scuola d'ornato; lungo i quattro fornici, per tutt'i venti metri dell'interturrio, scoprire le sostruzioni degli edifici antichi che circondavano la corte della porta; abbattere i merli e l'ultimo piano delle due grandi torri che sono stati elevati molto arbitrariamente quando fu fabbricato il Liceo musicale; infine chiudere con una cancellata e adornare con arbusti il bel monumento, che oggi è il monumento romano più importante di tutta Torino.

Il Comune, per diretta proposta del senatore Frola, non solo ha speso finora più di cinquemila lire nei primi lavori di demolizione e di scavo, ma due mesi fa, definendo il nuovo piano regolatore, ha posto fra i lavori « di prima categoria » l'allargamento della Piazza di Porta Palatina, così che, alla fine, la Porta apparirà tutta isolata, in una bell'area di rispetto. Per ciò è sperabile che vengano anche abbattuti i due archi recenti di là dalla torre orientale della Porta.

I lavori, che saran finiti fra due anni, son diretti dall'architetto D'Andrade, capo dell'Ufficio regionale, ed eseguiti con grande amore dall'ingegner Bertea dell'Ufficio stesso.

Il Censimento degli Arazzi.

Trovasi in Toscana il cav. Pietro Gentili, arazziere insigne, coll'incarico conferitogli dal ministro della P. I. on. Bianchi, di ispezionare gli arazzi di quella regione. Ispezionata che abbia la Toscana, egli ispezionerà le altre regioni d'Italia, sempre dal punto di vista degli arazzi.

Il cav. Gentili ritiene che tutte queste ispezioni gli porteranno via un tempo non inferiore ai nove anni.

Il Ministero della P. I. ha scelto il Gentili per questa specie di censimento perchè egli, già arazziere pontificio, è notoriamente il più chiaro artista in così fatti lavori: dalle sue mani infatti sono usciti dei capolavori.

Il Gentili si reca prima di tutto a Firenze dove conferirà col comm. Anarratone, prefetto della provincia, il quale lo accrediterà presso i sotto-prefetti, i sindaci, i presidenti delle accademie, delle congregazioni di carità, ecc., perchè, come è noto, in Italia si trovano degli arazzi, moltissimi dei quali di grande valore, un pò dappertutto, ma dove si trovino di preciso non sempre si sa.

Manca un censimento, manca un catalogo: si sa al Ministero della pubblica istruzione che in fatto di arazzi v'è in Italia un patrimonio artistico che si può valutare a milioni, ma non si sa altro: questi arazzi potrebbero benissimo prendere la via dell'estero, in barba a tutti gli editti di questo mondo, che il Governo non se ne accorgerebbe, perchè non li ha inventariati.

E che in materia di arazzi si posseggano in Italia dei valori lo dimostra il fatto seguente. Nello scorso anno il cav. Gentili si recò ad ispezionare sette arazzi che erano e sono tuttora nel museo di Napoli. Trovò che quegli arazzi erano tenuti come Dio non vuole; li fece togliere dal luogo in cui si trovavano e collocare in luogo più adatto e più sicuro.

Quegli arazzi, nonostante il loro deterioramento, furono stimati sette milioni di lire, precisamente un milione ciascuno. Nè questo è un valore fantastico, un valore d'affezione o d'amor proprio nazionale, perchè vennero fatte al nostro Governo delle offerte concrete e, per 7 milioni, volendolo e potendolo, si sarebbero venduti.

E così il Gentili dovrà battere per ora la Toscana: in seguito tutta Italia, comune per comune e dovrà entrare anche nei conventi e nelle chiese in cerca di arazzi; e nelle sagrestie delle chiese e dei conventi, troverà un maggior numero di arazzi che altrove.

Il cav. Gentili deve catalogare questi arazzi, farne una breve storia, dirne il valore artistico, fissarne quello commerciale, ecc., ecc.; unire tutte queste cose in volume, provincia per provincia, in modo che il Ministero abbia sott'occhio l'elenco e la storia di tutti gli arazzi che si trovano in Italia.

Il ministero della P. I. poi, a proposito del nostro patrimonio artistico, che in Italia non è affatto disciplinato, promuoverà delle collezioni artistiche provinciali, specie di musei, come si è fatto ultimamente a Piacenza ed in altre città.

Il cav. Poggi, ispettore generale al Ministero dell'interno e ora capo gabinetto dell'on. Fasce sotto-segretario al Tesoro, quando fu commissario regio a Piacenza, vi unì tutti gli oggetti d'arte sparsi nella provincia di Piacenza stessa, in un sol luogo, nell'istituto Cazzola, formando una collezione artistica d'una certa importanza.

La novità piacque al Ministero il quale, fino d'allora, consigliò la riunione in un solo locale di quanto in materia d'arte è ricca la provincia.

Si capisce che molti enti morali saranno un pò restii nel consegnare quadri, statue e altro; altri vi si rifiuteranno, ma in questo caso il Ministero non avrà difficoltà a chiedere al Parlamento delle disposizioni legislative. A Piacenza furono anche messi nella collezione provinciale i magnifici arazzi che già possedeva il collegio Alberoni.

Questo provvedimento, oltre che raccogliere in un sol luogo tutti gli oggetti artistici disseminati nella provincia, con grande vantaggio dei cultori di belle arti e dei forestieri, concorre a garantire la sicurezza degli oggetti oggidì lasciati alla mercè di chicchessia ed arresta o ritarda il loro deperimento.

Bibliografia

= *Un quadro del Carpaccio nel Museo di Berlino.* — Un'altra preziosa opera d'arte ha valicato le Alpi!

Willhelm Bode, nell'ultimo numero dell'*Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, parla di un quadro del Carpaccio, di cui si è arricchito recentemente il *Friedrich Museum* di Berlino.

Il Bode riferisce il giudizio che intorno al quadro diede, vedendone la fotografia, il mio compianto amico e compagno di lavoro Gustavo Ludwig, il quale sul grande pittore veneziano stava, insieme con me, attendendo ad una monografia, che la morte interruppe a mezzo, e che io sto continuando, pur sentendomi inferiore a tanta impresa, per obbedire al desiderio dell'amico perduto e per rendere tributo d'onore e d'amore alla sua memoria.

Non parrà inutile intanto, che io anticipi ai lettori italiani qualche notizia intorno al dipinto, acquistato non ha guari dal Museo di Berlino.

Il dipinto rappresenta *Il seppellimento di Cristo.* È una scena d'orrore e di raccapriccio.

Nel primo piano, per quasi tutta la larghezza del quadro, si stende un asse, sostenuto agli angoli da quattro piedi di legno torniti, e nel mezzo da un piedestallo marmoreo. Sull'asse poggia irrigidita la salma di Cristo. Il cadavere è modellato con diligenza sapiente, e nobilissima appare la testa nella calma solenne della morte. Sotto il cataletto si vedono sparsi pel suolo crani, ossa e membra umane.

Più in là, dietro il cadavere, s'alza un grande albero: da un lato sta appoggiato un vecchio dalla lunga barba e dai capelli ricciuti, che affissa lo sguardo nell'estinto maestro; dall'altro, Maria è in atto di venir meno tra le braccia di una donna col capo ravvolto da un turbante, mentre San Giovanni in piedi, veduto di schiena, si rivolge pietosamente alle due donne prostrate a terra.

Nel fondo, a sinistra, tra cupe nubi, s'alza l'orrida vetta del Calvario con le tre croci, e digrada in rupi e burroni, tra i quali s'apre uno speco quadrato, che deve accoglier la tomba.

Nicodemo e un'altra persona, vestiti all'orientale, s'affaticano a levare il coperchio del grande avello marmoreo, mentre Giuseppe d'Arimatea, chino dinanzi ad una bacinella di metallo, prepara gli unguenti per imbalsamare la salma. Nel mezzo della scena, la roccia scoscesa lascia scorgere da una larga apertura, a guisa di porta, un sentiero serpeggiante, lungo il quale alcune piccole figure a piedi ed a cavallo s'avviano alla cima del Calvario. Sul culmine della roccia, una capanna, alcuni alberi, due pastori, uno dei quali suona la piva, e alle falde cadaveri e tombe scoperchiate dal terremoto, che annunziò la morte di Cristo. A destra un lago e una serena veduta di montagne, con un altro sentiero, sul quale si muovono alcuni orientali e si avanza Maddalena con in mano un vaso di unguenti.

Il quadro era in origine nella Galleria Canonici in Ferrara e portava la falsa firma *Andreas Mantinea F.*, e al Mantegna era attribuito dai cataloghi e dagli intendenti d'arte. È descritto così nel vecchio inventario della Raccolta del marchese Roberto Canonici:

« Un Christo morto di A. Mantegna, posto nel cadiletto « in mezzo a una campagna, li vicino gl'è un vecchio che siede « in terra, appoggiato ad un arbore, S. Giovanni piange, e la « Madonna è tramortita in braccio ad una donna, gli sono anco « monti, sassi, cimiteri e grote, sopra le quali vi sono due « Pastori, uno che siede, e l'altro sona un pifaro, duoi vecchi « aprono un sepolcro, e il terzo piglia un bacile; gli sono poi « anco teste di morto, come d'huomini, cani, gatti et uccelli, « con figure che risorgono ».

Il Cavalcaselle (*Hist. of paint. in North. It.*, v. I, pag. 213) lo riconosce invece della scuola del Carpaccio, quantunque si allontani dalla maniera del maestro per una tinta alquanto rossastra, e il critico aggiunge che se il dipinto non è dello stesso Carpaccio, è certamente di Michele da Verona, pittore poco noto, che fiorì tra il 1500 e il 1523. Ma quantunque la tinta affocata non sia quella fina e armoniosa di altri lavori precedenti del Carpaccio, un attento esame non può lasciar dubbi che il quadro gli appartenga veramente, non soltanto per l'originalità del concetto, per la fattura accurata e fin troppo minuziosa, per il piegare dei panni, ma eziandio per alcuni caratteristici particolari, che si riscontrano eguali in altri dipinti del medesimo autore.

Il paesaggio con la strana collina rocciosa, è simile a quello della *Sacra Famiglia,* che si conserva nella galleria di Caen, e ha non poche rassomiglianze anche con lo sfondo di paese della *Madonna e Santi* della galleria di Berlino. Il San Giovanni veduto di schiena arieggia alla figura dello stesso santo nella *Morte della Vergine* della galleria di Berlino, e uno dei cadaveri, che si vede appoggiato a una lapide rotta nel *Cristo morto* è assolutamente identico a uno dei cadaveri rappresentati nel *Combattimento di San Giorgio col Dragone* nella scuola degli Schiavoni a Venezia.

Il *Cristo morto* deve assegnarsi agli ultimi anni del Carpaccio, perchè vi si scorge quel sentimento di profonda misticità, che inspirò il grande artefice nelle opere della sua nobile vecchiezza. Tale, per esempio, il *San Paolo* nella chiesa di San Domenico di Chioggia, compiuta nel 1520 e che deve ritenersi l'ultima opera del pittore a noi pervenuta. In questa tela è rappresentato l'apostolo Paolo che nella destra tiene alzata la spada e nella sinistra ha un libro aperto, sulle cui pagine chiaramente si leggono le parole dell'Epistola *ad Galatas: Vivo ego; iam non ego, vivit in me Xstus; Stigmata Jesu Christi in corpore meo porto.*

A questo concetto profondamente mistico è improntato il volto del Santo, assorto nell'estatica contemplazione di un crocefisso, foggiato a guisa di pugnale, che gli trapassa il cuore, da cui sgorga il sangue. Questa rappresentazione insolita nell'arte italiana dimostra come la mente del pittore, fatto ormai vecchio, fosse intesa a significare concepimenti di austera misticità.

Era lontano il tempo, in cui l'artefice, nelle storie di Sant'Orsola e di San Giorgio, traeva le sue ispirazioni dalle feste magnifiche, rallegrate da donne bellissime e da cavalieri eleganti.

Non più l'immagine del lusso, che faceva sua mostra per le vie e sulle piazze, non più la bella ed ampia vita veneziana, narrata sulle tele come in un piacevole romanzo, non più gli splendidi edifizi, i portici maestosi, i vestiboli magnifici.

Nelle ultime opere del Carpaccio ci sembra di scorgere l'animo del pittore, che ormai sul tramonto della vita, dilungato dal mondo, cercava rendere con le linee e i colori immagini sacre ed austere, appartandosi melanconico da quell'arte gioiosa, da lui prediletta negli anni giovanili, e alla quale i giovani e grandi maestri, come Giorgione e Tiziano, andavano aggiungendo sempre maggior vita e grazie maggiori. POMPEO MOLMENTI.

= *Adeodato Malatesta* fu uno dei più validi e più apprezzati campioni della pittura romantica in Italia, mirabile per abbondanza di lavoro, per fantasia, per versatilità e per ardore. Le opere sue, d'ogni natura e d'ogni argomento, ascendono a settecento circa. Sono *miscellanee,* ritratti, paesaggi, architetture, composizioni sacre, storiche, mitologiche, *accademie,* ecc. Se una parte di tali opere è (o appare di fronte ai nostri gusti) invecchiata, molti dei suoi ritratti, severamente studiati e resi nella somiglianza e nel sentimento, sono e saranno sempre ammirati come cosa *assolutamente* bella, più che bella nei riflessi della moda e del gusto.

Ora su questo ragguardevole artista è uscito un ricchissimo e completo volume di notizie raccolte dall'illustre professore **Ferdinando Asioli,** ordinate ed annotate da **Giovanni Canevazzi** e pubblicate dall'editore Paolo Toschi di Modena. La *vita artistica* del Malatesta è seguita passo passo, e le opere sue sono esaminate con cura nel loro procedimento cronologico. A questo proposito anzi è da notare che **Chiaffredo Hugues,** che per primo si occupò del Malatesta, nel catalogo pubblicato in occasione dell'Esposizione Malatestiana dell'aprile 1886, enumerava circa 290 lavori; l'**Asioli,** che insistette con tenacia ammirevole alla ricerca delle opere malatestiane, giunse ad accrescere sino a 480 le indicazioni, e il **Canevazzi** proseguendo nelle indagini riuscì a portare il numero, ormai considerevole dei lavori, a circa 720 ». C. R.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Susa. — Restauri al campanile di S. Giusto.

Vennero finalmente decisi i lavori di restauro al vetusto campanile di S. Giusto, monumento di gran valore artistico, che meritamente è annoverato fra i più belli ed i più grandiosi campanili del Piemonte.

Già da tempo si erano progettati questi lavori, ma difficoltà di vario genere era sorte ad ostacolarne il compimento. Ora il capitolo della cattedrale ne ha dato incarico all'ingegnere Saccarelli, il quale ne curerà l'esecuzione, d'accordo coll'Ufficio per la conservazione dei monumenti.

La chiesa di San Giusto risale al 1026, nel quale anno venne fondata dalla contessa Berta di Savoia. Ma di tutta l'antica costruzione la parte meglio conservata è appunto il magnifico campanile che sfoggia ancora intatto, dopo tanti secoli, l'elegante ed armonica purezza delle sue linee.

Le finestre che si aprono ai vari piani sono leggiadrissime; assai belli i doccioni in pietra ed i parapetti in cotto, che ne decorano la sommità.

La parte più alta è appunto quella che richiede maggiori riparazioni. La cuspide è sostenuta da un'antica armatura di travi di così perfetto lavoro da meritare da sola uno studio perchè costituisce veramente un esempio unico in Piemonte.

La copertura in latta stagnata è adorna di una corona marchionale, che circonda la cuspide. Si tratta appunto di restaurare tutto ciò con criteri seri e moderni, limitandosi cioè alle opere di necessario consolidamento, riparando senza trasformare, per modo che il simpatico monumento non abbia a perdere alcuno dei suoi pregi e dei suoi incanti.

Frattanto si attende pure che il Municipio ponga mano ai lavori già progettati attorno allo storico palazzo di Adelaide di Susa, che è ormai ridotto in pessimo stato.

Parigi. — La scoperta di un altro teatro antico.

Non lontano da Parigi si è messo allo scoperto un altro teatro antico che, a quanto sembra, non ha nulla da invidiare a quello di Orange. Il teatro, che sorge a Champlieu presso Compiègne, è ancora in buono stato; ora si vuol liberarlo completamente per potervi anche dare delle rappresentazioni.

Parigi. — Le vendite.

A Parigi, una vendita di terre cotte smaltate ha fruttato bene: *La deposizione nella tomba*, lavoro di Faenza del 1547, consistente in sei pezzi rappresentanti Cristo steso sopra una tomba con a lato S. Giuseppe, un altro Santo, la Madonna e S. Giovanni, fu acquistato per 42.000 lire; *La Vergine e il bambino*, gruppo di Andrea della Robbia, per 8000; *L'Annunciazione* dello stesso, 4300; due medaglioni rispettivamente 1005 e 1000 lire.

Una scultura in pietra, *La Vergine col Bambino*, lavoro borgognone della prima metà del secolo XV, 32.000 lire; una *Santa Barbara*, arte francese del XV secolo, 7.500 lire; un *Ritratto di donna*, arte fiorentina del XVI secolo, 5.510 lire; un *Saint Yves*, arte francese del XVI secolo, 6000 lire, e tre arazzi fiamminghi del 500 rispettivamente 11 mila, 8 mila e 8.500 franchi.

Londra. — Il prezzo di un Rembrandt.

Continuano attivissime in Londra le vendite di importanti opere d'arte. Non si può dire tuttavia che i prezzi salgano troppo alto, perchè ultimamente un Rembrandt, una *Testa di uomo*, venne pagato 588 sterline. Altri quadri, pur di valore, furono pagati tutti cifre minori.

Cartagine. — Sarcofago e pitture.

Il P. Delattre ha fatto a Cartagine nuove scoperte: prima quella d'un sarcofago in pietra calcare, ornato, al di fuori, di pitture; poi di un acostruzione sotterranea divisa in due piani e con una scala di 25 gradini, la quale, a opinione del Delattre, era una costruzione militare del II secolo.

Oels (Slesia). — La rovina della chiesa gotica.

Si deve lamentare in questa regione la grave perdita di una importante opera d'arte: la rovina della chiesa gotica unita al castello. La chiesa si diceva del decimo secolo.

Solo la torre e l'altare maggiore colla cripta son rimasti intatti. La causa dell'accidente proviene dal fatto che i piloni in pietra sopportanti le volte erano spaccati, ciò che nessuno aveva supposto, allorquando s'iniziarono i lavori di riparazione della chiesa.

La caduta della chiesa compromette la solidità dell'ala nord del castello del Kronprinz nella Slesia, di cui solo la parte costruita nel sedicesimo secolo continua a offrire tutte le garanzie di solidità.

Harlebeke (Belgio). — Scoperta di pitture murali.

Sotto la sbiancatura che copriva l'arco situato all'entrata del coro, nell'antica chiesa collegiale di Harlebeke, il curato Ferrant ha ritrovato le tracce di pitture che datano dal tempo della Rinascenza.

Vi si riconoscono chiaramente le figure, in piedi, di S. Pietro a destra e di S. Paolo a sinistra.

New-York. — Il nuovo acquisto del " Metropolitan Museum ".

In America non si risparmiano quattrini e il mondo artistico, se non ha sempre l'occhio sicuro nella scelta delle opere, non manca mai di rapidità nelle sovvenzioni.

Il « Metropolitan Museum of art » di New-York ha acquistato la statua di Treboniano Gallo, che, per importanza archeologica, può stare a pari con gli acquisti — celeberrimi e invidiati — della Biga di Monteleone di Spoleto, degli affreschi di Boscoreale, dei bronzi provenienti dal Tevere, ecc.

Fu scoperta un centinaio d'anni fa, a Roma, negli scavi che il conte Nicola Demidoff aveva intrapreso — col consenso di papa Pio VII — presso San Giovanni Laterano: e dopo non poche peregrinazioni a Firenze e a Pietroburgo, giunse a Parigi, dove una ditta antiquaria la comperò, la tenne in magazzino e quindi la vendette al museo di New-York.

In principio la si disse un Giulio Cesare: ma i progressi della iconografia romana e uno studio comparativo con alcune medaglie della collezione Montagu (medaglie d'oro di grande rarità e bellezza) convinsero dell'errore incorso e stabilirono fuor di ogni dubbio che il personaggio rappresentato era Caio Vibio Treboniano Gallo, imperatore della decadenza romana, che regnò poco e male nel secondo secolo dopo Cristo.

La statua è alta metri 2.60; in perfetto stato di conservazione e tale da ricordare l'altra, stupenda, del « Giovane atleta » scoperta, pochi anni sono, nelle fondamenta del tempio del Sole, a Roma.

Trieste — Scavi tra le rovine di Nesazio.

Da ben un anno si lavora tra le rovine della antica città istriana di Nesazio (presso Pola), dove il re degli Istri, nel 189 avanti Cristo, avrebbe opposto l'ultima resistenza alla conquista romana, perendo assieme alla sua famiglia sotto le ruine della città incendiata. Però sulla distrutta città istriana Roma eresse una nuova città, ed è questa che i primi scavi scopersero: e soltanto i più recenti scavi fecero scoprire avanzi dei tempi micenei e oggetti attribuiti agli istri. L'ultima scoperta è una basilica dei primi tempi cristiani, o meglio una basilica romana adattata al culto cristiano. La facciata della basilica scoperta è preceduta da un atrio lungo 20 metri e largo 3,50. Nell'atrio furono scoperte venti tombe, alcune ripiene d'ossa. La basilica ha 20 metri di larghezza e 36 di lunghezza. Il pavimento è quasi intatto: un magnifico mosaico a tulipani e rose intrecciate. Accanto all'atrio si rinvenne il battistero. La pianta della chiesa è simile a quella di S. Clemente a Roma.

In un altro edificio, vicino alla basilica, si rinvenne una lapide commemorativa di defunti.

Ora gli scavi hanno condotto alla scoperta di grandi terme romane.

Questi lavori si devono alle cure del prof. Alberto Puschi, direttore del museo storico di Trieste, del prof. Schiavuzzi, direttore del Museo Civico di Pola e al concorso pecunario della provincia d'Istria e del comune di Trieste.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C.°

di Aug. Zeiss & C.°

MILANO - Via Dante, 7

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

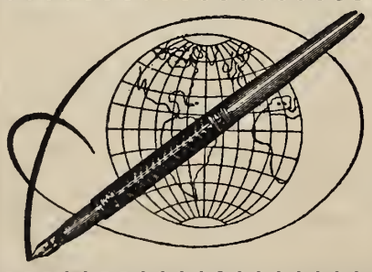
Registratori Zeiss - Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati



TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno V - N. 11 Milano: Novembre 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

FRANCESCO CAVAZZA: Finestroni e Cappelle in San Petronio di Bologna. Restauri recenti e documenti antichi *(con cinque incisioni)*. — ENRICO BRUNELLI: La Madonna attribuita al Mabuse nella Pinacoteca Ambrosiana *(con una incisione)*. — FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: Note sulla scultura lombarda del Rinascimento (Il Fusina e il Caradosso) *(con tredici incisioni)*. — Il deperimento del "Cenacolo,, di Leonardo. — ODOARDO H. GIGLIOLI: Una tavola di Guidoccio Cozzarelli a Pitigliano (Provincia di Grosseto) *(con una incisione)*. — Varietà *(con una incisione)*. — CORRADO RICCI: Ancora del musaico già in San Michele di Ravenna ora nel Museo di Berlino. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Firenze. — I mosaici del Battistero.

Da tempo i mosaici del Battistero erano in condizioni sommamente deplorevoli. Recenti cadute avevano gettato l'allarme, provando la necessità urgente di provvedimenti. I mosaici caduti occupavano un'area di novanta metri quadrati!

Ora venne dato l'incarico al R. Opificio delle pietre dure di un restauro in piena regola.

Firenze. — I disegni michelangioleschi recentemente scoperti.

Scrive il *Berliner Tageblatt:* Benchè la collezione di disegni degli Uffizi a Firenze, la maggiore del mondo, raccolga non meno di 45.000 fogli ed i più eccellenti maestri di Venezia, dell'Umbria, di Siena, di Bologna, della Lombardia, ecc., vi siano in larga copia rappresentati, tuttavia le collezioni di Londra, Parigi e Vienna contengono un numero maggiore di disegni genuini di Michelangelo che non il gabinetto fiorentino. Le scoperte negli Uffizi di disegni michelangioleschi finora sconosciuti, compiuti negli ultimi anni dal conservatore della collezione prof. Ferri e dal dottor Emil Jacobsen, sollevarono perciò in tutto il mondo artistico il più giustificato rumore. Dopo lunghe e pertinaci ricerche riuscì ai due eruditi di dimostrare e confermare colle loro indagini che negli Uffizi stava tuttavia nascosto un numero considerevole di disegni di somma importanza che per secoli, perduti in mezzo a copie e a fogli di niun valore, erano rimasti insospettati. Le ricerche diedero per frutto diciotto fogli con circa sessanta studi riferentisi alle più celebri opere di Michelangelo dei periodi diversi; fra gli altri vi sono studî pei grandiosi affreschi della volta nella Sistina, studî per la *Notte* e per le statue sedute della Cappella Medicea, studî per lo *Schiavo* e pel *Mosè*, e in fine studî per l'opera gigantesca della sua vecchiaia, il *Giudizio Universale* della Cappella Sistina.

Venezia. — Chiese e campanili.

L'impresa di Arturo Biondetti ha fatto demolire la parte superiore (circa un terzo) della grande impalcatura, che servì alla costruzione della nuova facciata della chiesa della Pietà. La demolizione di tutta l'impalcatura è ora impossibile, perchè, pure essendo la parte architettonica della facciata condotta a compimento, non fu ancora collocato al suo posto, cioè circa a metà dell'altezza di tutta la facciata, il vasto bassorilievo, alla cui esecuzione attende alacremente il cav. Marsili. La parte della facciata, ora scoperta, apparisce eseguita con tutte le buone regole dell'arte e induce a credere che tutto l'edificio, quando potrà essere visibile al pubblico, avrà un effetto grandioso, assai conveniente al luogo, in cui esso sorge.

Si era parlato di allarmanti cedimenti del campanile di Santo Stefano, il quale, come si sa, si temeva dovesse cadere pochi giorni dopo quello di S. Marco; invece fu tenuto su a forza di armature e di puntelli e poi rafforzato con lungo lavoro.

Altri allarmi si ebbero lo scorso mese, in seguito ai quali il sindaco pubblicò una circolare in cui si informa che venne fatta eseguire una visita dagli ingegneri Antonelli e Castelli.

Questi ingegneri, che diressero i lavori di robustimento del campanile, avrebbero dichiarato che il cedimento era previsto e dipendeva dall'assestamento delle nuove fondazioni.

Bologna. — Negli sterramenti di piazza Minghetti.

Nei lavori di sterramento in piazza Minghetti per le fondamenta del palazzo delle Poste, venne alla luce un frammento di collana massiccia con pietre e delle monete antiche.

Si crede che questi oggetti abbiano appartenuto all'antica famiglia Pepoli, che in questa località possedeva il suo palazzo.

Gli scavi continuano.

Ravenna. — La torre del comune e il campanile del Duomo.

Gli architetti Boito e D'Andrade hanno visitato, insieme con Corrado Ricci, sovraintendente dei monumenti di Ravenna, e all'architetto Majoli, tanto la torre del Comune, che si diceva pericolante, quanto il campanile del Duomo, ed hanno espresso l'opinione che i due monumenti non presentano pericolo di sorta.

La torre del Comune si trova anzi in ottimo stato, così che non esige lavoro di sorta e tutto al più il Municipio deve collocare istrumenti appositi per verificare se l'inclinazione è fermata, com'essi infatti ritengono.

Il campanile del Duomo non è certo in istato altrettanto buono, ma non costituisce minaccia alcuna. Si è però stabilito di riprendere o richiudere le crinature nella parte che guarda a nord, di mettere delle chiavi in corrispondenza dei piani interni, e sopra tutto è stato raccomandato di non suonare più a distesa.

Fiorano (Modena). — Un quadro scomparso?

Leggiamo nella *Provincia di Modena* questa lettera del professor Francesco Ravagli:

« È ormai un anno che il chiariss. cav. avv. Natale Cionini c'inviava un manoscritto dal titolo *Buonincontro da Fiorano*, di cui la prima parte fu pubblicata nel fascicolo precedente. Nella seconda parte, che sarà presto pubblicata, scrive che il ritratto del Buonincontro « conservasi nella *sagrestia della chiesa parrocchiale* di Fiorano » aggiungendo « dal ritratto appare (il Buonincontro) di venerabile aspetto, di portamento grave, di mezzana statura, ma tarchiato. È calvo, colla fronte rugosa, col viso pienotto, cogli occhi vivi e intelligenti, col naso regolare, coi baffi e col pizzo largo e fluente ». Essendoci recati, pochi giorni or sono, a visitare il Santuario di Fiorano, cercammo nella sagrestia il ritratto del suddetto Buonincontro, ma inutilmente. Allora ci facemmo ad interrogare alcuni del paese, ma essi non seppero dirci nulla in proposito.

« Da qualcun altro sapemmo che, pur troppo, era scomparso, perchè o rubato o venduto. Ma nessuno ha ancora parlato di questa scomparsa, nessuno si è dato cura di farne ricerche in proposito! Eppure si tratta di una pittura dei primi del sec. XIV, eppure si tratta del ritratto di « uno dei personaggi più importanti dell'antico Stato modenese » come dice il cav. Cionini!

« Ora ci è parso utile parlarne qui, perchè si svegli chi deve e cerchi, sebben tardi, come sia scomparso e dove si trovi un sì prezioso cimelio ».

La *Provincia di Modena* aggiunge però questa domanda allo scrivente:

« Ma il prof. Ravagli, oltre il Santuario della Madonna, ha visitato la sagrestia della chiesa di S. Giovanni, che è la parrocchia ove trovasi il quadro? ».

Feltre. — La scoperta di un Tintoretto.

Il pittore Luigi Nono, che ha la sua villa a Feltre, ha scoperto nella chiesa di Ognissanti un quadro che non tardò ad attribuire al Tintoretto. Il Ministero, avvertitone, mandò tosto un suo incaricato; questi opinò invece che il quadro fosse di un ottimo allievo del Tintoretto. Ripulita per bene la tela, sotto il restauro che copriva gran parte del dipinto apparve nitidissima la firma del Tintoretto.

Il quadro rappresenta la Madonna circondata da angioletti; è uno dei più attraenti quadri del grande artista.

Aquila. — Antichità abruzzesi.

Nel territorio dell'antica « Amiternum », i fratelli Berardi da S. Vittorino, paesello poco distante da Aquila, scavando nella propria cantina sita presso la strada provinciale, hanno rinvenuto parecchi balsamari in terracotta di rozzo stile ed i frammenti scomposti ed alquanto avariati di un elegante sgabello di legno noce, rivestito in bronzo. Delle ornamentazioni sono notevoli un piccolo busto di donna che stringe al petto un oggetto irriconoscibile per l'ossidazione; una testa di asino coronata di pampini ed una testa di oca; il tutto di stile purissimo. Si vuole che gli oggetti rinvenuti siano di gran valore artistico.

Per l'esame di essi si è subito recato in S. Vittorino il marchese Nicolò Persichetti, ispettore per gli scavi di antichità.

È desiderabile che il prezioso mobile antichissimo sia ricomposto con intelligente ed abile cura e conservato in qualche pubblico museo.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Novembre 1905 N. 11

Finestroni e Cappelle in San Petronio di Bologna

RESTAURI RECENTI E DOCUMENTI ANTICHI

La Fabbriceria che ha in consegna il grandioso tempio che il Comune di Bologna, risorto a libertà, con ardimento ben presto apparso soverchio, sul finire del sec. XIV volle innalzare al suo maggior protettore, intende da parecchi anni con ogni cura, quantunque con scarsi mezzi pecuniari, ad eseguire opportuni lavori di restauro affine di ridonare, in quanto è possibile, al magnifico benchè incompiuto monumento, l'aspetto primitivo e l'antico splendore.

Fine immediato dei lavori promossi e in buona parte compiuti, è stato quello di togliere intanto i maggiori sconci e le molte opere al decoro accumulatevi dalla incuria e più ancora dall'ignoranza nei secoli scorsi.

Di uno dei restauri più importanti condotti a termine nel San Petronio si occupò già questa *Rassegna* in un interessante articolo del 1902 (1).

Da allora in poi molte altre opere sono state compiute, che hanno ridato ad alcune parti del tempio la antica bellezza architettonica e ne hanno messo in luce la primitiva, pur semplice, ma caratteristica decorazione.

Per quanto riguarda la parte architettonica, la Direzione dei lavori ha avuto principalmente di mira la riapertura, ove era possibile, dei grandi finestroni ogivali delle cappelle, che nei secoli scorsi erano stati in tutto od in parte murati, da principio forse a riparare, in modo troppo economico, i guasti recati alle vetriate del tempio nel 1530 dagli spari dell'artiglieria nell'incoronazione di Carlo V, e più tardi dal mal talento, non meno infausto delle stesse artiglierie imperiali, di voler erigere sugli altari grandi ancone di legno o di stucco, quali nei sec. XVII e XVIII malauguratamente si preferivano alla snella eleganza dei trafori marmorei delle finestre soprastanti.

Il restauro di queste grandi finestre fu incominciato nel 1896 nel fianco che fronteggia le loggie dell'Archiginnasio e del Museo, e niuno ormai più ricorda in quale stato deplorevole fosse quel fianco della Basilica, dove le sottili colonnette ed i trafori di marmo erano scomparsi sotto l'intonaco sgretolato dei muri che chiudevano le arcuazioni delle finestre. Queste sono ora quasi tutte riaperte, e dove non fu possibile togliere interamente le ignobili muraglie di chiusura, sono state, con accurati espedienti, messe in risalto le colonnette ed i trafori in tutta la loro fine bellezza.

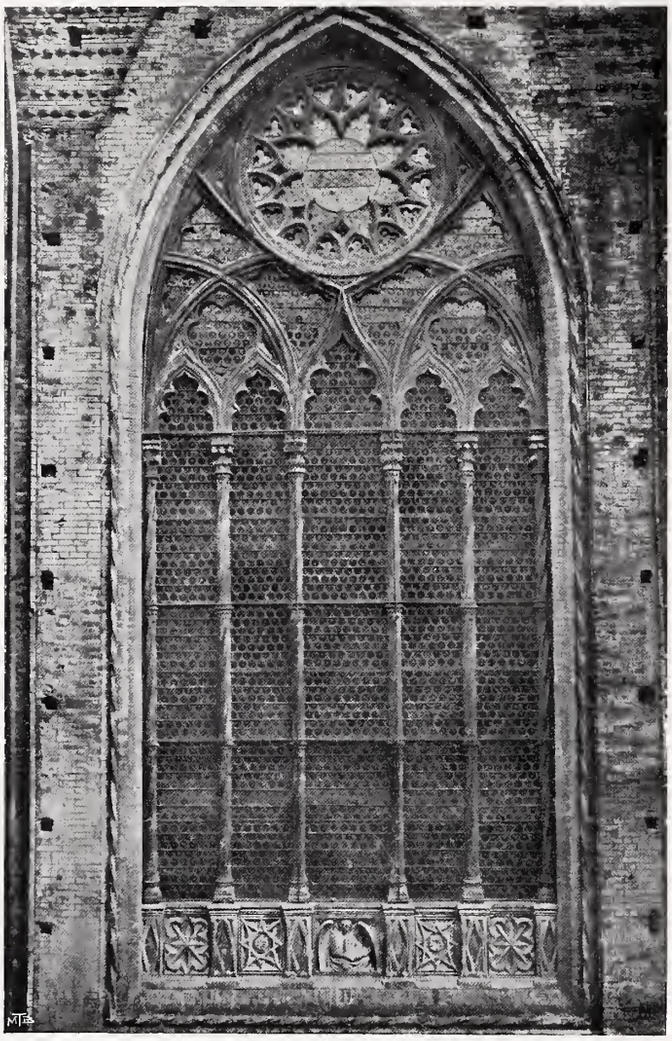
Per altro, il più importante restauro ai fianchi della Basilica è stato eseguito di recente colla riapertura dei finestroni di due delle più antiche cappelle del San Petronio, restaurati ancora e completati i ricchissimi trafori in pietra d'Istria.

Ho detto delle più antiche cappelle, giacchè la chiesa, incominciata da mastro Antonio di Vicenzo nel 1390, ebbe

Secondo finestrone del fianco ovest, prima del restauro.

(1) U. BERTI, *Rassegna d'Arte*, Novembre 1902.

compiute le prime quattro, due per parte, nel 1392 (1); laddove le altre vennero costruendosi man mano in appresso e con maggiore semplicità, consigliata certamente da ragioni di economia. Infatti nelle prime quattro il finestrone è unico, aperto in tutta l'ampiezza e decorato da una sola elegan-



Secondo finestrone del fianco ovest, dopo il restauro.

tissima architettura di marmo traforata, con colonnette a spirale e rose polilobe; e nelle altre, posteriori di data, veggonsi sostituite grandi bifore accoppiate, più semplici, ma non meno eleganti, sormontate da un occhio. I trafori poi dei finestroni delle prime, come delle altre cappelle, sono adorni nella base di pregevoli bassorilievi (emblemi e mezze figure di Santi) di scuola veneziana, di recente illustrati da Adolfo Venturi (2).

Questo restauro delle finestre e dei fianchi del San Petronio deve considerarsi dagli studiosi e dagli amatori dell'arte architettonica come opera di non lieve importanza, non solo come ottimo contributo al decoro dell'insigne monumento bolognese, ma per riguardo eziandio alla storia dell'arte in Italia. Infatti niun altro lavoro poteva mettere maggiormente in evidenza il concetto primitivo della gigantesca costruzione che, come era usanza comune in Bologna nei secoli XIII, XIV e XV, doveva essere in laterizio con ogni abbondanza di ornati in terracotta ma con marmi, per la scarsità che se ne aveva nella regione emiliana, soltanto nei trafori delle finestre.

E per quanto poi particolarmente riguarda la riapertura ed il riattamento delle grandi finestre delle più antiche cappelle, il restauro ha avuto il pregio notevole di meglio mettere in luce un prezioso esempio delle tante varietà di stili architettonici di cui è ricco il nostro bel paese; poichè quei finestroni del San Petronio, dai ricchissimi trafori, insieme colle grandi finestre dell'abside del Duomo di Milano, formano uno dei rari e più solenni esempi di decorazione di maniera tedesca che si trovino in Italia.

***

Non occorre dire che anche all'interno la riapertura delle finestre ha ridonato tutta la maestà elegante, che fu nel pensiero dei primi costruttori della Basilica.

A chiudere i grandi vani delle finestre, non potendosi pensare ora a sostituire degnamente con vetrate a colori le antiche, si è provveduto con vetrate a rulli di Venezia, tipo semplice ma di uso sincrono.

Ritenuto poi che si debba in fatto di restauri, qualora ciò non porti al sacrificio di insigni opere d'arte sia pure più recenti, seguire fedelmente il principio di rimettere, per quanto sia possibile, le cose nel pristino stato; secondo che i documenti o, meglio, i dati di fatto indichino; la Direzione dei lavori ha rinnovato man mano nelle cappelle di cui ha intrapreso il restauro, le primitive tinteggiature di bianco alle pareti ed alle vôlte, e di rossomattone alle nervature e nelle incorniciature delle finestre: quelle stesse tinte che furono date dai primi decoratori del tempio contemporanei ai primi costruttori.

Questo criterio e questo metodo erano stati già pienamente approvati dal Ministero fino dal 1895.

Ma nelle due cappelle recentemente restaurate si è trovata ancora l'antica decorazione che ricorreva come zoccolo delle pareti, raffigurante una stoffa appesa all'intorno, rossa e fiorita con rovesci di vaio; tipo di decorazione assai usato all'epoca della costruzione delle cappelle. Sono state pertanto restaurate le parti di quella decorazione che ancora si conservavano, e fedelmente è stata completata là dove era venuta a mancare.

E qui torna acconcio notare una costumanza di quei tempi, di cui si conserva un singolarissimo esempio in una delle cappelle restaurate, quella di Santa Brigida. Costruita la cappella, si decorava coll'anzidetta stoffa dipinta a fresco; poi man mano che qualche pio devoto, o *per grazia ricevuta* o *per l'anima sua,* voleva far dipingere l'immagine di qualche Santo, stendevasi sulla stoffa dipinta un leggerissimo strato di calce di superficie grande quanto l'immagine che veniva commessa, e poscia sulla stessa calce la si dipingeva a fresco.

Egli è così che nella ricordata cappella sul fondo di stoffa, quasi fossero tanti quadri appesi, si allinea una serie di affreschi di dimensioni varie e di varia maniera. A destra noi vediamo una grande ed interessante pittura della Vergine col putto, seduta in trono con alcuni Santi, eseguita da un Luca da Perugia nel 1417 per commissione di *Messer Bartolomeo merzario milanese;* più oltre una Santa Agata che *Sophia de Inchiltera fè fare,* poi un

(1) A. Gatti, *La Basilica di S. Petronio.*
(2) A. Venturi, vedi *L'Arte,* anno 1905, fasc. I.

Plitture murali della cappella di Santa Brigida (Parte destra).

San Cristoforo e un Sant'Antonio insieme, coll'arme de' Malavolti.

Nella parete di sinistra si hanno cinque diverse pitture o quadri: la Vergine col putto, un Sant'Antonio da Padova colla data 143..., e un San Petronio colla figura votiva di un liberato dai ceppi, forse nella festa del Santo in cui solevasi far grazia ad alcuni carcerati; poi vari santi insieme, che *Aldrovando del Rasino* fece eseguire al pittore Francesco Lola bolognese nell'anno 1419, e finalmente una Santa Caterina.

Tutte queste pitture, nelle quali si ripetono oltre alla Vergine le immagini di San Petronio e di San Cristoforo, e per ben tre volte la solenne e severa figura di Sant'Antonio Abbate, erano già state ricoperte di calce, seguendo esse la misera sorte toccata a tutti gli altri affreschi del tempio nei secoli XVI e XVII. Ma più fortunate delle altre, erano già state rimesse in luce fino dal 1783 dai conti Pepoli compadroni della cappella, con esempio di rispetto alle cose antiche assai raro per quei tempi; per altro esse erano state ancora unite fra loro con un'unica tinta di fondo, così che non si aveva più alcuna idea dei vari comparti in cui erano divise od assembrate le figure dei Santi, nè della stoffa che faceva fondo nella parete. Stranissimo pertanto appariva l'assembramento, nello stesso quadro, di figure di diverse dimensioni e di maniere diversissime.

Se ne togli l'interesse che vien loro dal tempo e dalla loro buona conservazione e sopratutto dalla strana loro distribuzione nelle pareti della cappella, quelle pitture non hanno gran pregio. La più notevole è l'affresco di Luca da Perugia, del quale non sono note altre opere e che neppure è ricordato nella matricola dell'arte dei pittori di quella città, di recente pubblicata (1).

Originale assai è l'affresco del pittore perugino, che all'esordio del sec. XV dipingeva figure dagli occhi allungati e a mandorla, quali soglionsi vedere nelle pitture molto più antiche.

(1) L. Manzoni, *Statuti e matricole dell'arte dei pittori delle città di Firenze, Perugia e Siena nei testi originali del sec. XVI*, Roma, Löscher, 1904.

Nella stessa cappella poi di Santa Brigida, ora chiusa da un'elegante cancellata in ferro ritorto di un tipo usato nella basilica, è stato collocato sull'altare un bellissimo polittico attribuito al pittore bolognese Marco Zoppo, che la Fabbriceria prima conservava nella sua residenza. E questo polittico è stato ora racchiuso in una grande ed ornata custodia, sull'alto della quale, per ricordo della primitiva dedicazione della cappella, fu posto un busto di Santa Brigida in terra cotta, modellato con forte intendimento di naturalezza dallo scultore Giuseppe Romagnoli.

Nell'altra cappella, di Sant'Ambrogio, invece nessuna figura votiva fu rinvenuta sulla stoffa pitturata che forma lo zoccolo; la quale pure è stata restaurata e completata. Nell'antico e bellissimo affresco poi, che elevasi nel muro al disopra dell'altare, sono state eziandio restaurate alcune parti dell'architettura lasciando a tinte neutrali le parti perdute nelle figure.

Da questo restauro è uscita per altro migliorata nelle sue condizioni di stabilità questa insigne pittura. Essa è un trittico di architettura elegante e ricchissima, che nella parte superiore, a piccole figure, mostra la Pietà nel mezzo e l'Annunciazione nei lati, e nella parte inferiore, a figure poco minori del vero, Sant'Ambrogio in mezzo a due santi e giovani guerrieri. È questa un'opera d'arte veramente di gran pregio per la eleganza e correttezza del disegno e per la espressione delle figure. Essa è di autore ignoto del sec. XV, ma probabilmente di scuola lombarda, ed è unico esempio in Bologna di pittura murale della scuola stessa.

Tutti i restauri ed i rifacimenti delle decorazioni murali sono stati eseguiti sotto la guida abilissima e geniale del pittore Achille Casanova; la direzione dei restauri e quanto occorse di disegni fu opera dell'illustre e compianto pittore Alfredo Tartarini.

***

Avevo già inviato alla *Rassegna* questo breve e modesto riferimento intorno ai recenti lavori compiuti nel San Petronio, quando dalla cortesia di due chiarissimi

colleghi della R. Deputazione di Storia Patria (1), mi venne comunicato un importante documento da essi trovato nell'archivio dell'anzidetta chiesa, che ricorda il divisamento che la Fabbriceria ebbe nella seconda metà del secolo XV di decorare riccamente di ornati e di figure le volte e le grandi pareti della cappella di S. Brigida; divisamento che non potè poi essere malauguratamente compiuto.

Ciò non pertanto parmi di non lieve interesse l'intrattenermi intorno a quel documento per la descrizione che contiene dell'importante e grandioso lavoro ideato, e più ancora pei nomi dei pittori ai quali dai Fabbriceri venne successivamente commesso; giacchè ciò può contribuire a mettere meglio in luce quegli artisti, alcuno dei quali fino a pochi anni sono era quasi interamente sconosciuto, e d'altri anche oggidì è appena noto il nome.

Se il divisamento della Fabbriceria avesse potuto tradursi in atto, la cappella sarebbe riuscita senza dubbio ricchissima, e particolarmente per rispetto alla storia della pittura del quattrocento in Bologna, una delle più importanti del tempio. Nè reca meraviglia che la Fabbriceria pensasse a rendere tanto decorosa la cappella di S. Brigida se si riflette che, a quel tempo, era fervidissimo il culto per la celebre Santa svedese, che, vedova e madre di principi, si era recata a Roma fondatrice di un ordine di povere e caritatevoli monache.

Polittico attribuito a Marco Zoppo, bolognese (Cappella di Santa Brigida).

Trovasi a questo riguardo un singolare documento nell'archivio di San Petronio: è una *provisione* dell'anno 1439 del Vescovo di Orvieto, luogotenente del famoso Nicolò Piccinino governatore di Bologna, e dei Riformatori della città, che fissava le tasse per la remissione delle colpe che dovevano pagarsi dai condannati che ricevessero grazia, alla Fabbriceria di San Petronio ed a beneficio della cappella di Santa Brigida. Con quei redditi dovevasi provvedere all'ornato, alla pittura, al coro, ai paramenti ed anche all' esercizio del culto in detta cappella (2).

(1) Il testè compianto conte Luigi Manzoni ed il prof. Albano Sorbelli, bibliotecario della Comunale di Bologna.

(2) Archivio della Fabbriceria di S. Petronio, L. VIII, num. 12.

Per tal modo anche dal delitto procuravasi di trarre qualche vantaggio pel culto e per l'arte; così, a mo' d'esempio, chi era graziato della pena di morte doveva pagare 25 lire bolognesi, e 6 soltanto ne doveva chi era graziato della perdita di un membro.

Noto che la cappella, che doveva essere intitolata alla Santa svedese nel 1439, non era già la stessa di cui mi sono più sopra occupato, ma bensì l'altra che, dedicata più tardi a San Sebastiano, doveva poi essere destinata a raccogliere, alla fine del sec. XV, quell' insieme di opere dell'arte del rinascimento che ne formano la meraviglia, e che già furono degnamente illustrate in questo stesso periodico (1); soltanto più tardi fu scelta invece la cappella anche presentemente intitolata alla Santa, come ce lo ricorda il documento di cui debbo in particolare occuparmi.

Il quale documento è del decembre 1470, e riguarda il condono fatto dai Fabbriceri al pittore Tomaso Garelli del fu Alberto della somma di L. 68 a lui pagate a conto del lavoro delle pitture che doveva eseguire nella cappella di Santa Brigida, già commesso fino dall'anno 1459 ai fratelli Bartolomeo e Giacomo Majneri, e dagli stessi ceduto al Garelli l'anno successivo, consenzienti i Fabbriceri della chiesa. Nel rogito è riportata la descrizione delle pitture che dovevano eseguire i predetti fratelli Majneri, che eransi obbligati di affrescare nei pennacchi della volta i quattro evangelisti ed i quattro dottori della Chiesa, e in una delle grandi pareti laterali, dalla volta fino all'altezza del coro, in grandi quadri, la vita ed i miracoli della Santa; il tutto con ottimi colori e oro.

Il prezzo convenuto per questa parte della decorazione della cappella che era affidata ai fratelli Majneri, (chè l'altra parte intendevasi poi ad altri affidare) fu di 550 lire bolognesi, pari, secondo recenti calcoli, a circa 1800 lire italiane.

Come si è detto, succedette ai Majneri nella commissione del lavoro, accontentandosi di sole 500 lire, il Garelli, che si obbligava poi inoltre a compiere l'opera

(1) U. Berti, *art. cit.*

locata entro due anni dal giorno in cui i Fabbriceri gli avessero dato l'ordine di incominciare i lavori.

Ma l'ordine non fu dato mai, per la qual cosa nel 1470 il predetto pittore facendo presente ai signori della Fabbriceria che, mentre egli erasi sempre dichiarato pronto ad intraprendere il lavoro, non aveva ancora potuto ottenere l'ordine di incominciarlo, chiese di essere assolto dal debito della somma già ricevuta avendo egli sborsate 40 lire ai fratelli Majneri per la cessione del lavoro e quattro ducati d'oro a Giovanni Francesco da Rimini che aveva assunto a socio nell'opera da compiere; i quali ducati non poteva riavere perchè detto Giovanni Francesco era morto senza lasciare alcun bene di fortuna.

I Fabbriceri, considerando che non era per allora possibile di far eseguire l'importante opera d'arte divisata nella cappella di Santa Brigida poichè a quel tempo occorreva dar compimento agli stalli già incominciati del coro, ed eziandio provvedere gli organi e le cancellate alle cappelle minori, rinunziarono alle dipinture della cappella della Santa, ed assolsero dal debito il pittore Garelli; al quale non rimase altro obbligo che di prestarsi ad intraprendere e compiere il lavoro, scontando la somma già ricevuta, nel caso in cui la Fabbriceria avesse deciso che l'opera si eseguisse. E tale obbligo il Garelli, si noti la stranezza della convenzione, assumeva anche pel figlio, o figli suoi, qualora a lui sopravvivessero e fossero pittori e ritenuti idonei a compiere l'opera d'arte che al padre loro era stata affidata.

Va qui per altro notato che dell'incarico che aveva avuto il ricordato pittore Giovanni Francesco da Rimini di eseguire alcuni affreschi nella cappella di Santa Brigida, ci era già pervenuta memoria in una istanza dal medesimo diretta ai Fabbriceri della Chiesa e che fu già pubblicata dal Gays (1).

(1) Vedi *Carteggio inedito di artisti*, T. I, pag. 244.

Essa è autografa, ma porta segnata con caratteri più recenti la data del 1471, che, come dimostra il documento citato, non è esatta, poichè del 1470 il nostro Giovanni Francesco era già morto.

Pittura murale sopra l'altare di Sant'Ambrogio, di ignoto autore. *Fot. La Moderna - Bologna.*

L'istanza è diretta dal pittore riminese ai Fabbriceri, affinchè considerando essi le molte spese che egli aveva già fatte per provvedere colori ed altro e il tempo da lui occupato nell'eseguire *un quadro*, forse per saggio, che gli era stato ordinato, vogliano dargli almeno 100 lire, ovvero lasciarlo continuare nel dipingere nella cappella, assicurandoli della riuscita del lavoro colle parole: *che io ve ne farò honore.*

Nell'istanza stessa è ricordata la nota rinunzia fatta dai Majneri, che il riminese chiama *quelli maestri de*

Rezo, alla *mità de la dita Capella,* senza che per altro venga ricordato il nome del Garelli come loro successore.

Sembrerebbe pertanto dalla lettura dei due documenti, che mentre quest'ultimo avrebbe dovuto sostituire i Majneri nella decorazione delle volte e di una delle pareti, al pittore riminese fosse toccato l'incarico di affrescare l'altra parete laterale, e forse il fondo della cappella; lavoro che Gio. Francesco, come afferma, aveva già incominciato.

Per altro, comunque fosse stabilito, l'opera rimase sospesa; e dopo la nota convenzione del 1470, delle pitture della vita e dei miracoli di Santa Brigida nessuno più si occupò, restando invece così visibili nella cappella, ancora per lunga serie di anni, le antiche e già note pitture del principio del quattrocento.

Ora, da quanto si è detto, appare manifesta l'importanza del documento cortesemente comunicatomi, poichè insieme colla lettera di Gio. Francesco da Rimini esso ci rende noto che ad eseguire un'opera d'arte così grandiosa nel maggior tempio di Bologna quale era quella divisata, eransi chiamati artisti di cui conosciamo ben pochi lavori, e del Garelli anzi nessuno.

Dei fratelli Majneri già scrissero molti, ed anche recentemente Adolfo Venturi e Francesco Malaguzzi Valeri, ma dell'opera loro assai poco è rimasto. Talvolta essi si firmarono *Jacopo e Bartolemeo di Majneri da Bologna,* e tal'altra furono ricordati come cittadini di Reggio, perchè per avervi dimorato e per lavori ivi compiuti vi avevano ottenuto la cittadinanza.

Ma qui va notato che nel nostro documento i fratelli Majneri sono indicati colle parole *Civitatis Cumanae,* che pare possano tradursi nelle altre di: cittadini di Como.

Forse che anche in quella città fossero pur dimorati e avessero dipinto, così da essere ascritti alla cittadinanza?

Egli è certo che a Bologna i fratelli Majneri stettero a lungo, e che come bolognese si firmava Antonio figlio di Bartolomeo, come si legge ancora nella sola opera che di lui si conosce e si conserva nella pinacoteca di Bologna: un San Sebastiano, rozzo non meno che strano per certe sue particolarità.

Di Giovanni Francesco da Rimini erano conosciute fino a pochi anni sono soltanto due opere che portano il suo nome, e delle quali l'una si conserva in S. Domenico a Bologna e l'altra è ora a Londra nella raccolta di Mr. Salting (1).

Corrado Ricci, che dei caratteri della pittura di quel modesto ma accurato artista romagnolo si occupò particolarmente in questo stesso periodico, attribuisce a lui altre tre tavole: un *Battesimo di Gesù* dei signori Blumenstihl a Roma, una *Madonna col putto* della Pinacoteca di Bologna, ed una ripetizione di quest'ultima di proprietà privata a Firenze (2).

Della vita di lui per altro non si aveva notizia veruna, tranne quella data dall'Oretti, che egli, cioè, viveva ancora nel 1470.

Ora, se a questa notizia si aggiunge l'altra che ci dà il documento, che al dicembre di quell'anno Giovanni Francesco non era più, resta almeno fissata allo stesso anno 1470 la data della morte di lui.

Finalmente del pittore bolognese Tomaso di Alberto Garelli niuna opera ci è nota neppure oggidì, e ben poco di lui sappiamo.

Il Malaguzzi (1) ci aveva già ricordato l'incarico dato nel 1465 dal Cardinal Legato al Garelli di dipingere alcuni palii e gli stemmi del pontefice, e un mandato del 1475 della Fabbrica di San Petronio ci aveva indicato lo stesso artista quale esecutore delle decorazioni pittoriche delle portelle dell'organo; ora io aggiungerò che alcuni accenni al suo nome ed alla sua persona, rinvenuti nei manoscritti del Carati alla Comunale di Bologna, ricordano pure che il nostro pittore nel 1482 fu nominato castellano della rocca di Castelfranco, e che del 1481, riconosciuta la grande sua povertà (la fortuna nell'arte a quanto sembra non gli aveva molto arriso), vengono dal pubblico Reggimento accordate a ciascheduna delle sue figliole L. 60 per dote (2).

A questo si riducono le poche notizie che abbiamo di un artista, che pur non sembrerebbe sia stato al tutto privo di valore se a lui veniva affidato dai Fabbriceri di San Petronio, al principio del rinascimento, l'importante commissione di affrescare le volte e le pareti di una cappella.

È lecito per altro supporre che anche la morte di Giovanni Francesco da Rimini, che deveva essere compagno di lavoro del Garelli e che, a quanto sembra, dobbiamo ritenere fosse di questi assai più valente, abbia indotto il Garelli stesso alla rinunzia della importante commissione, ed abbia pur contribuito all'accettazione della medesima per parte dei Fabbriceri, i quali furono certamente lieti di accoglierla dovendo, come già si disse, provvedere a tanti altri più importanti e più urgenti lavori, e sopra tutti all'organo ed al coro.

A consolarci pertanto della mancata decorazione pittorica della cappella di Santa Brigida, che ci avrebbe almeno tramandata un'opera di Tomaso Garelli ed altra, per certo pregevole, di Giovanni Francesco da Rimini oltre le pochissime di lui conosciute, giova pensare che le somme che i Fabbriceri avevano destinate a quegli affreschi furono invece erogate in parte nel compimento di quel grande organo, dalle canne maestose e dagli elegantissimi trafori in legno dorato, che con suono severo e soave insieme, da oltre quattro secoli, invita al raccoglimento ed alla preghiera il popolo bolognese; e in parte spese nel compimento del coro della cappella maggiore, di bellissima architettura e tutt'adorno di fine tarsie, pregevolissima opera, come gli intagli dell'organo, del cremasco Agostino de' Marchi, il quale coro dalle cure solerti della Fabbriceria ora attende siagli ridonato l'antico splendore.

FRANCESCO CAVAZZA.

(1) Vedi *L'Arte,* anno 1905, fasc. III, pag. 213.
(2) Vedi *Rassegna d'Arte,* maggio 1903 e luglio 1904.

(1) F. MALAGUZZI VALERI, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento,* pag. 10.
(2) Vedi *Manoscritti* nella Biblioteca Comunale di Bologna.

La Madonna attribuita al Mabuse nella Pinacoteca Ambrosiana

Il nome del Mabuse ricorre abbastanza di sovente nelle collezioni italiane; ma rarissime sono le opere, a proposito delle quali possa quel nome esser pronunciato con sicuro fondamento. Non è più contestabile la partecipazione del Mabuse al Breviario Grimani; e la parte da lui avuta in questa accolta preziosa di miniature, parte limitata dal Wauters alla sola pagina della *Disputa di S. Caterina,* deve anzi ritenersi fra le più notevoli. Non è nemmeno ormai discutibile l'appartenenza al Mabuse della Venere della Pinacoteca dei Concordi, a Rovigo; sebbene in questa galleria sia stata mantenuta l'antica e strana attribuzione ad Alberto Dürer (1). E con un grado minore di certezza può ritenersi uscito dalla mano del maestro, o almeno dalla sua bottega, il noto quadretto del museo di Napoli, con la scena affettuosa dell'abbraccio di S. Giovannino e del Bambin Gesù (2), di cui è pure un esemplare inferiore nel Museo di Palermo (3) sotto la designazione di scuola fiorentina (4).

Ma in questo stesso museo di Palermo devesi, a mio avviso, togliere al Gossart il celebrato trittico Malvagna (5), che insieme cogli altri due quadri consimili delle collezioni Northbrook di Londra, e Kauffmann di Berlino (6), nonchè con un dittico della galleria Doria Pamphili (7), costituisce l'opera di un maestro a sè, di individualità non ancor determinata, di un maestro che ha avuto col Mabuse rapporti e contatti, ma più forse che a lui è prossimo a Gerard David (8). Così al Mabuse debbono togliersi i due quadri della galleria Colonna, *Le sette allegrezze, e i sette dolori della Vergine;* e così pure il quadretto posseduto a Milano dalla collezione Ambrosiana, la deliziosa *Madonna della fontana,* che, dopo aver dapprima portato il nome del Memling, venne poi assegnata al Mabuse; forse perchè la tavola quasi identica del museo di Glasgow era già da gran tempo attribuita allo stesso maestro (9).

Madonna della Fontana - Giovanni Bellegambe (?) - *Pinacoteca Ambrosiana Milano.* - *Fot. Montabone.*

Che fra le opere certe del Gossart e il quadro di Milano esistano affinità, non potrebbe davvero negarsi; ma non affinità tali da far concludere senz'altro per una paternità comune. Così il Mabuse come l'autore del nostro quadro appartengono a quel gruppo non scarso di pittori fiamminghi, che, nei primordî del secolo XVI, innestarono, con eclettismo non armonico, forme ed eleganze italiche, nelle forme ereditate dall' arte nazionale. Dello stile composito prevalso fra questi *italianizzanti* sono espressione chiarissima i fondi architettonici, ove elementi del rinascimento sono stranamente

(1) Nella stessa galleria è attribuito invece erroneamente al Mabuse un quadro molto mediocre (n. 99) che rappresenta l'*Incontro di S. Elisabetta con S. Zaccaria.* Questa attribuzione è accolta dal Biscaccia *(L'Accademia dei Concordi in Rovigo,* Venezia 1846, pag. 56); il quale accetta pure l'attribuzione della Venere ad Alberto Dürer (pag. 57).

(2) Repliche di questa composizione, oltre quella di Palermo, citata nel testo, abbiamo nei musei dell'Aia e di Weimar; un'altra ancora, con varianti più notevoli, nella galleria di Hampton Court. Quella dell'Aia pare la preferibile.

(3) È segnato in catalogo col n. 56; fu attribuito dapprima a Leonardo da Vinci.

(4) Il Mabuse è pure rappresentato nella collezione di disegni degli Uffizi. Potrebbe fors'anche attribuirsi a lui, o almeno alla sua bottega, una *Madonna col Bambino* nella chiesa di S. Pietro a Sassari, che ha attinenza con un'opera sicura del Mabuse, *La Vergine del grappolo,* posseduta dal museo di Berlino. Non è questa la sola interessante opera fiamminga che abbia trovato asilo in Sardegna.

(5) L'ipotesi prima dell'attribuzione al Mabuse del trittico Malvagna è dovuta a un patrizio che viaggiava in Sicilia per diletto verso la fine del secolo XVIII *(Opere del conte Della Torre di Rezzonico.* Tomo V, Como 1817, pp. 26-30), quando ancora il trittico passava per opera di Alberto Dürer. In seguito questa ipotesi fu accolta da favore quasi unanime, ed è stata accettata anche da Maurizio Gossart, nello studio più recente e completo che sia stato dedicato al Mabuse *(Jean Gossart de Maubeuge,* Lille 1903, pp. 81-82).

(6) È noto che un incendio recente distrusse parecchie fra le opere fiamminghe d questa raccolta. Ignoro se sia sfuggito al disastro il quadro in parola.

(7) Il dittico è negli appartamenti privati del principe Doria; in esso è ritratto Antonio Siciliano, il personaggio stesso che fu per un momento possessore del *Breviario Grimani.*

(8) Questo maestro potrebbe identificarsi con l'autore delle migliori pagine del *Breviario Grimani;* le pagine in cui è più diretta l'ispirazione di Gerard David. È un'ipotesi questa ch'io non oserei pronunciare, senza moltissima riserva: in altra occasione potrò, spero, tentare di giustificarne l'audacia.

(9) L'attribuzione al Mabuse del quadro dell'Ambrosiana è ancora accolta, sebbene con riserva, dal *Cicerone* (8 ediz. Leipzig 1901, II-3, pag. 739).

commisti a motivi del gotico fiorito. Non mi dilungherò troppo in una descrizione del quadro dell'Ambrosiana: può dispensarne la riproduzione che accompagna questi cenni, sebbene, così qual'è, non valga a rendere nemmeno lontanamente le estreme finezze dei particolari del disegno e del colore.

Nello sfondo il cielo di tinta azzurro-verde antico nell'alto, va digradando in un chiarore diluito d'oro pallido sovra un paesaggio variato e lieto, sebbene d'intonazione bruniccia. Spiccano fra il paese che si svolge a sinistra alcune piccole case di color cenerino e, più innanzi, alcune macchiette chiare. Le costruzioni alte e maestose, che chiudono a destra lo sfondo, hanno color grigio verde, e carattere prevalente d'architettura del rinascimento, con ricordi però di forme gotiche. Le finestre hanno forma perfettamente ovale, o di bifora con archetti a sesto tondo: non si notano gli intrecci svariatissimi di linee, le ornamentazioni sovraccariche di gotico fiammeggiante, che caratterizzano il più sovente altre opere contemporanee dello stesso indirizzo.

Da questo gruppo di costruzioni un'ampia scalea che nulla ha più di gotico, salvo qualche particolare decorativo, conduce a un praticello smaltato, ove spiccano iris e gigli tra i fogliami singolari, dagli orli lumeggiati di giallo. Sul prato, nell'estremo angolo di destra, un libro aperto di preghiere, e dalla stessa parte una fontana di bronzo, con la vasca di forma circolare, e una colonnetta mediana con mascheroni, da cui l'acqua zampilla. La fontana ha quà e là riflessi gialli, quasi di ottone, ed è tutta minutamente lumeggiata nei risvolti e nelle sfrangiature dei fogliami gotici, che riccamente l'adornano. Spicca infine, fra la scalea e la fontana, il gruppo della Madonna che, premendo con la destra il seno, lo porge al Bambino, mentre ne cinge il corpo con la sinistra. Il Bambino poggia il capo biondo sul seno materno, ma volge il capo altrove, quasi rifiutando il nutrimento. L'espressione sua è abbastanza vivace; il piccolo corpo è grassoccio e florido; le carni di color morbido, chiaro, roseo e con lieve chiaroscuro, formano una piacevole combinazione di luci col candore del panno che le avvolge. Ma il gesto delle braccia è indeterminato e poco felice; le mani dagli indici protesi, dalle giunture prive di finezza, non hanno grazia, e quella sinistra è mal disegnata e sproporzionatamente grossa.

Tutto invece è delicatezza e grazia nella figura della Vergine, affettuosamente materna, nel tempo stesso che improntata a una soavità sentimentale di vergine quasi assorta nel sogno. I capelli biondo-castani, ornati da un vezzo di turchesi, incorniciano squisitamente l'ovale del viso, soffuso di un roseo tenero. Alle tinte chiare delle carni contrastano le note luminose dei panni. La tunica d'azzurro intenso lascia apparire, sul seno, la fine camicia bianca, e, sull'avambraccio, delle maniche d'un drappo aureo cupo con vivissime luci, formate da tratti d'un giallo più chiaro, nei contorni delle pieghe. Un amplissimo mantello di rosso antico, con ornati gialli sugli orli, scende dalle spalle, distendendosi in un ammasso di pieghe frequenti e sinuose, che si disegnano ad angoli acuti sul piano.

Vi è quasi identità, e già l'abbiamo accennato, fra questo quadro e un altro posseduto dal museo di Glasgow; assolutamente identiche possono dirsi le architetture del fondo, e le fontane, e le note di colore delle vesti, e così molti altri particolari minuti, come il libro aperto abbandonato sul prato. Vi sono invece nel paesaggio varietà sensibili: manca nel quadro di Milano l'alberello che sorge dietro al gruppo della Madonna col Bambino nell'esemplare di Glasgow; e vien meno con esso un elemento insieme di poesia e di armonia nelle linee. Nè mancano altre varietà nelle figure; specie nel gesto del putto e nell'acconciatura della Madonna, priva, nel quadro di Glasgow, del bel vezzo di turchesi che spicca sul biondo dei capelli. Trattasi evidentemente di due edizioni successive dell'opera di un autore unico (1); quella di Glasgow, malgrado il suo stato peggiore di conservazione, può ritenersi l'edizione migliore, ma è da escludere che l'altra sia una semplice copia: l'autore ha profuso in entrambe tutte le finezze del suo pennello, e tutto il senso di grazia di cui era dotato; serbandosi, quanto era possibile alla sua natura d'eclettico, fedele alla tecnica e al sentimento dei primitivi.

L'autore fu, ripeto, contemporaneo, ed ebbe tendenze comuni col padre presunto di quest'opera: ma credo che sarebbe molto malagevole trovare qualche riscontro caratteristico fra essa e le opere autentiche di Mabuse, giungere a qualche prova positiva della legittimità dell'ipotesi. I dipinti fiamminghi contemporanei che rimangono in Italia vengono tutti raccolti sotto pochi nomi: e sovra tutti il Mabuse, come il più caratteristico fra gli italianizzanti, assorbì le personalità a lui prossime. Quanto di meglio era fra quei dipinti dell'inizio del secolo XVI fu attribuito a lui: così fu con lui confuso il maestro anonimo del trittico Malvagna: così fu con lui confuso l'autore del quadro di Milano.

Vi sono del resto, fra i fiamminghi fioriti nei primordî del cinquecento, tante personalità indeterminate; e tanti dubbi e tante incertezze sussistono ancora sulle figure anche più note di artisti (come sullo stesso proteiforme Mabuse, e sul David, e sul Van Orley, e sul Civetta), che ogni nuova ipotesi sulla paternità di un'opera del tempo può parer audace. Nel quadro dell'Ambrosiana così la tecnica delicata del colore e alcuni particolari del disegno, come gli elementi paesistici e specie architettonici del fondo, richiamano forme caratteristiche di Giovanni Bellegambe, il maestro che Alfonso Wauters trasse dall'oscurità.

Se anche all'elenco scarso delle opere di lui non potesse aggiungersi la *Madonna della fontana,* credo almeno che questa nuova ipotesi possa, rispetto all'antica, segnare un punto maggiore d'approssimazione al vero.

Agosto 1905.

ENRICO BRUNELLI.

(1) Debbo qui far cenno di un altro esemplare della *Madonna della fontana,* posseduto dalla collezione Waller, ed esposto a Londra nel 1900. Ma questo terzo esemplare dell'opera non può considerarsi che come una copia antica.

ERRATA-CORRIGE.

Nel fascicolo di ottobre della "Rassegna d'Arte„ il nome dell'autore dell'articolo: "L'Oreficeria nella mostra d'arte antica abruzzese„ uscì stampato, per errore tipografico " Giacomo Pellicola „ invece che " Giacomo De-Nicola „.

Fregio dell'arca del Vescovo G. B. Bagaroto - Andrea Fusina - *Museo Archeologico di Milano.*

Note sulla scultura lombarda del Rinascimento

(Il Fusina e il Caradosso)

Particolare del monumento a Daniele Birago - Andrea Fusina - *Chiesa della Passione a Milano.*

Di Andrea Fusina non restan gran cose giustamente attribuitegli a Milano: il monumento dell'arcivescovo Birago nella chiesa di S. Maria della Passione e quello di Battista Bagaroto nel Museo archeologico. Il primo è segnato col nome dello scultore (che fu coadiuvato da Biagio Vairone come assicurano gli *Annali* del Duomo) e con la data 1495, e fu eretto in onore del fondatore di quel tempio e del fratello Francesco, a spese dell' Ospedale Maggiore, erede delle sostanze del Birago — ciò che spiega il fatto di due arche sovrapposte ornate di festoni sostenuti da putti e della figura stesa sul letto funerario, privo oggi del padiglione sorretto dai quattro angioli — fastoso, elegante, severo; il secondo, del 1517, si compone di un sarcofago, gravante sopra sei colonne in forma di candelabro e della statua del defunto al sommo, ed è affine, nella distribuzione generale e nel carattere dei fregi, al primo; è ornato di motivi — fra cui diverse teste di Meduse nei fusti delle colonne — che ricordano ancora il repertorio di decorazioni della Certosa di Pavia. Dello scultore si sa che lavorò molto per la fabbrica del Duomo, specialmente dal 1500 al 1526. Nel 1497 vi eseguì una statua di Giuda Maccabeo, nel 1506 era socio all'Amedeo *in offitio architecturae et erectionis* del Duomo; nel 1508 chiese di potersi assentare per recarsi, per devozione, a Loreto e a Roma, donde ritornò poco dopo per esser annoverato fra gli stipendiati regolari della fabbrica. Morì nel gennaio del 1506. Diverse statue ornamentali del Duomo ricordano tuttora il suo stile elegante, vistoso, superficiale, e il Mongeri gli attribuì, non si sa bene con qual fondamento, una *Maddalena* col vaso degli unguenti collocata nell'abside. Quando sarà in dominio degli studiosi la serie di fotografie delle statue del Duomo che la Fabbriceria sta eseguendo, non sarà forse difficile rintracciarvi altre prove dell'attività del Fusina.

Il confronto coi putti del fregio dei due monumenti ricordati — putti grassocci, di belle forme, ma che sembran di pelle gonfiata, per l'assenza completa di pieghe e di studio del modellato — il muover dei panni manierato e pesante quale ritorna nelle figure stese sui due monumenti, m'induce ad attribuire a lui anche l'altorilievo con la Madonna che regge il bambino nudo in atto di benedire Francesco I di Francia, nella collezione Borromeo a Milano, e altri due piccoli altorilievi, di ugual grandezza, che riproducon la Vergine, il putto e alcune teste di cherubini nel fondo, nella sala del Bambaja, presso il Museo Archeologico, pei rapporti nei tipi, nelle pieghe, nelle braccia rigide della Vergine, nelle pieghe del manto disposte a raggio sul capo, con l'altorilievo Borromeo. Benchè, a prima vista, richiamino un po' la

La Vergine col Bambino che benedice Francesco I - Andrea Fusina? *Museo Borromeo, Milano.* *Fot. Marcozzi.*

maniera tondeggiante e leziosa del Bambaja, il confronto co' suoi tipi muliebri, coi putti e lo stesso muover dei panni ch'egli preferì convincon che queste sculture non appartengono a questo lezioso scultore. La mollezza del modellato e certi minori particolari lascierebber dubitare che possa appartenere al Fusina anche il ritratto di Francesco I del Museo Archeologico stesso.

Il Fusina è preferibilmente decoratore che scultore, e mentre i suoi coetanei Amadeo, Briosco, Solari, seppero spesso fondere la statuaria con l'ornamentazione, egli ridusse a ben poco, ne' suoi due monumenti maggiori, la parte figurata — i putti e la statua del defunto troppo sommariamente trattata — per lasciar campo allo svolgersi di festoni di frutta, di teste di Meduse, di cartelli, di girate ricchissime, che avvolgono gaiamente ogni spazio libero. I suoi putti vivaci e il carattere dei fregi vistosi, a tutto tondo, di carattere toscano, lascian credere che egli si ispirasse preferibilmente alle opere di Michelozzo e dei maestri fiorentini del tempo.

Il fregio di putti in vivacissime pose, reggenti i festoni del monumento Birago, sembra derivare direttamente da quello della porta già in corso Magenta, oggi nel Museo Archeologico (opera certamente di Michelozzo); come i due putti librantisi, di prospetto, reggenti la cartella scolpiti dal Fusina, derivano da quelli della porta del Banco dei Medici.

***

Di Cristoforo Foppa detto il Caradosso, scultore e orefice, favorito particolarmente da Lodovico il Moro, che gli commise lavori di oreficeria e se ne valse per rilevar gioie, per rintracciar anticaglie, per stimare oggetti preziosi, è ricordo anche in un sonetto di Bernardo Bellincione che parlò dell'artista con entusiasmo:

Sì ben non lega al ramo la natura
Un Pomo o Primavera all'erba e fiori
Como di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura.

E Sabba Castiglione: « Il mio Caradosso, oltre la cognition grande delle gioie in lavoro di metallo, in oro et in argento o di tutto o di basso rilievo, all'età nostra è stato senza paro ». Nato nel 1452 nella Brianza, s'iniziava all'arte a Roma, come notò il Venturi che ne illustrò le prime opere, nel 1477. Trovo, nelle carte del tempo, che suo padre Giovan Maffeo era pure orefice. È cenno di Caradosso in un documento milanese del 1480, ma la prima prova del suo ritorno a Milano non è che di dieci anni dopo; quindi le sue opere eseguite nella giovinezza a Roma son forse più numerose di quelle rintracciate dal Venturi. Nel 1495 l'artista era a Firenze e della sua attività alla corte dei Medici vi son ben altre notizie delle poche ricordate dal Muntz, che lamentò a torto *la pauvreté des Archives d'Etat* e quelle poche riportò inesattamente.

A Firenze il Caradosso fece incetta di gioie e d'opere d'arte pel duca di Milano, che nel febbraio di quell'anno gli scriveva raccomandandogli di rintracciare *qualche cosa bella et maxime qualche belle scutelle*. L'artista mandò addirittura l'*inventario delle robbe di Piero de Medici*, che parevan alienabili; a Parma poi aveva rintracciata, cercando *cose antique et bone de sculpture o metallo, una statua multo bella* pel Duca. Dove finì? E dove saran finite le anticaglie della collezione ducale raccolte da così esperto ricercatore, che a Roma aveva dato prove notevoli dello studio fatto sulle cose della classica antichità? Di successivi viaggi dell'artista a Piacenza, a Venezia e altrove rimangon notizie e non credo necessario pubblicar qui quanto già ebbi occasione di dare alle stampe altrove (1). Il 29 febbraio 1495 l'artista scriveva a Lodovico il Moro: *ogi me parto per Roma*, e dalla città dei Papi, a quanto sembra, non ritornò più; ma il suo nome, se crediamo al Bertolotti, non si trova ricordato nelle partite della contabilità papale prima del 1513. Più tardi il Cellini lo conobbe vecchio, a Roma, e lodò *l'eccellentissimo uomo che lavorava di medagliette cesellate*. Ricordiamo infine, senza insistervi, che qualche studioso sospetta, pel fatto di trovar ricordato nelle vecchie carte il nome di un Caradosso de Mondo orefice, che possa trattarsi di due persone; ma poichè sembra che il nostro artista fosse originario di Mondonico in Brianza, potrebbe anche essere attendibile la supposizione del Molinier che il secondo nome del Caradosso fosse l'abbreviazione di quello del suo paese, secondo un uso allora abbastanza diffuso.

Francesco I di Francia - Maniera del Fusina.
Museo archeologico di Milano. - Fot. Anderson.

Di Caradosso medaglista e orefice non conviene qui parlare, tanto più che, anche in tale qualità, non son ben sicuri i termini di confronto, per la mancanza di opere sue firmate, e preferisco richiamare l'attenzione sulla sua supposta qualità di plastico.

Altorilievo nel Museo archeologico di Milano.
Maniera del Fusina.

Al Caradosso vengon attribuite diverse notevoli sculture: il gruppo della *Deposizione di Cristo* eseguita in terra

(1) *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento* (Nuovi documenti su Cristoforo Solari, Bramante e Caradosso) in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902, 1 e 2.

Altorilievo nel Museo Archeologico di Milano.
Maniera del Fusina.

cotta colorata e dorata in San Satiro, nella cappella della Pace, e il fregio di putti e busti a rilievo entro i tondi all'ingiro del battistero — o sagrestia che dir si voglia — nella stessa chiesa; altre cose non sicuramente altrove. Ma le attribuzioni non son confortate da ragioni critiche e da sussidio di documenti: le une e gli altri anzi sembran escluder nel modo più assoluto almeno una di quelle opere — la più notevole — dal novero del lavori di Caradosso.

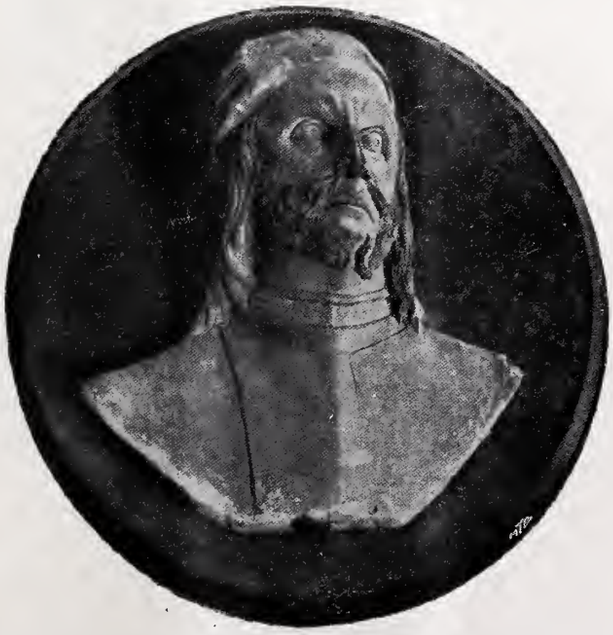
La costruzione del Battistero, pel quale il Caradosso avrebbe eseguite le decorazioni, che vi si innestano così mirabilmente da palesare l'intenzione evidente dell'architetto di dar quasi campo maggiore alle sculture decorative che alle linee del piccolo edificio, sembra doversi riportare al decennio 1480-1490, secondo le indagini di Luca Beltrami; cioè precisamente al periodo in cui il Caradosso, a quanto sembra, si trovava ancora lontano da Milano. Per lo meno prima del 16 aprile 1490 il carteggio ducale non fa il suo nome, ciò che, fino a prove più sicure, non vuol dire, ne convengo, che l'artista non potesse anche trovarsi già a Milano. Certo è che i documenti abbastanza abbondanti del tempo relativi alle opere d'arte in S. Satiro, se ricordan l'intervento di Bramante quale architetto, il Boltraffio quale pittore e Gio. Antonio da Oggiono, Mariotto, Cristoforo da Birago quali *lapicidi,* non fan mai cenno di Caradosso Foppa.

Medaglione nella sagrestia di S. Satiro. Fot. Brogi.

Busto in terra cotta nel Museo Archeologico di Milano.

Nel battistero di S. Satiro il fregio attribuito sin qui al nostro orefice presenta certamente qualche rapporto coi lavori d'oreficeria che si dicon del Caradosso — cassettine, medaglie, placchette, e, nel tesoro del Duomo di Milano, una *pace,* che è certamente posteriore al tempo del Caradosso, e recentemente, pel Venturi, pel confronto con uno stipo del Museo di Firenze, anche le portelle in bronzo di San Pietro in Vincoli — ma, a chi osservi attentamente quei rapporti, sembran dovuti più a rassomiglianze occasionali per uniformità di motivi messi di moda nel Rinascimento che a vera identicità di esecuzione. La differenza appare meglio nei busti nudi che escon dai tondi: il capo hanno

Medaglione in terra cotta nel Museo Archeologico di Milano.



Medaglione in terra cotta proveniente da Cremona, nel Museo Archeologico di Milano.

La Deposizione dalla croce, nella chiesa di S. Satiro a Milano già attribuita al Caradosso. Fot. Montabone.

leggermente piegato sulla spalla sulla quale è gettato, alla classica, un manto, e il viso abbondante con le gote rotonde incorniciato da una zazzera ricciuta o a ciocche nei bronzi attribuiti a Caradosso che ho ricordato; invece son nudi, col collo lungo, rigido, rivolti costantemente all'insù, coi visi larghi, ossuti, e gli zigomi molto distanti fra loro e le chiome fluenti e affini all'arte tutta locale dei Mantegazza nel fregio di S. Satiro. Questi ultimi fanno parte della serie di teste decorative, sempre presentate di prospetto e vedute in iscorcio volte all'insù, molto comuni in Lombardia e in varie città dall'alta Italia (comprese quelle del palazzo già Greppi a Reggio Emilia) e che trovan la loro origine nei maestri modellatori in terra cotta di Cremona; i busti provenienti dal palazzo Trecchi di quella città, or conservati nel Museo Archeologico di Milano, presentano una notevolissima affinità di esecuzione, come quelli già in una casa in via Santa Agnese a Milano, e altri, frequenti in Lombardia, con questi di San Satiro.

Ma dove la differenza in confronto ai lavori d'oreficeria e di bronzo assegnati all'orafo lombardo è talmente grande da indurmi a togliere a Caradosso quest'opera, è nel gruppo della *Deposizione* nella cappella della Pietà. Son quattordici figure grandi quasi quanto il vero: Gesù morto è steso sulle ginocchia della Vergine che sviene, mentre una pia donna le prende la testa con le due mani in atteggiamento originale e profondamente sentito; in varie pose i fedeli assistono piangenti o, gli occhi inariditi dal pianto, testimoni passivi alla tragica scena. La bellissima e severa figura di S. Giovanni, a lato del gruppo principale, richiama l'attenzione per la grandiosità del modellato e dell'atteggiamento; nel fondo della scena, a destra di chi osserva, una giovine negra, in vistoso costume meridionale, sorregge il proprio bambino, nudo, che, nella modellatura e nella vivacità, richiama i compagni del fregio della sacrestia, come il viso del San Giovanni, un po' rude, eseguito alla brava, a grandi piani, cogli zigomi distanti fra loro, ricorda le teste più giovanili che sporgon dai tondi della sacrestia stessa. L'esecuzione di queste figure è forte, vivace, e lo scultore, addentrandosi con lo scalpello a incavar pieghe profonde, ha ottenuto vibranti effetti di chiari e scuri. Nulla ricorda l'esecuzione delicata, un po' molle ed elegante delle opere di Caradosso orefice; ma la differenza più grande — specialmente se si prendon a confronto i bassorilievi delle portelle di S. Pietro in Vincoli e le repliche rintracciate dal Venturi nel Louvre e nel South Kensington (quest'ultima già ascritta al Ghiberti) — è nel muover dei panni, che sono a pieghe monotone, manierate, cascanti in rigide linee parallele, in quei bronzi; e al contrario vigorose, profonde, spezzate fino al tritume lungo le maniche, che sembran bagnate, nel gruppo in terra cotta. L'influenza della scuola di Padova e i rapporti con la maniera vigorosa dei Mantegazza son qui evidenti, e i partiti di pieghe della figura di S. Giovanni posson esser utilmente confrontati con quelli delle statue che debbon appartenere ai Mantegazza — che han caratteri qualche po' diversi dall'arte dell'Amadeo — nella fronte della Certosa di Pavia. Ma l'arte dell'ignoto esecutore di questo gruppo di S. Satiro è più contenuta, più corretta nelle forme che quella di quei maestri lombardi, benchè rimanga inferiore a sua volta all'arte più espressiva e drammatica di un maestro dell'alta Italia che nel comporre analoghi gruppi in terra cotta policroma fu celebre: voglio dire Guido Mazzoni. La conoscenza dello stile di Caradosso scultore era certamente fuorviata anche dal fatto di non potersi additare nessuna opera sua sicura; talchè qualcuno potè anche attribuire a lui il piccolo S. Sebastiano in marmo entro una nicchia del Museo Archeologico, che è invece opera dell'Amadeo, come basterebbe a provarlo, se non fosser sufficienti i caratteri generali, la presenza della testa di prospetto nel timpano sovrastante la nicchia e che è la ripetizione esatta di altre dell'Amadeo e specialmente di quella nell'identico frontone di un edificio nella *Flagellazione di Cristo*, sulla tomba a Bartolomeo Colleoni a Bergamo.

Una statua dei Mantegazza
Certosa di Pavia.

Il Molinier, trovando che le opere d'oreficeria attribuite a Caradosso rivelano un maestro « qui a poussé

l'exécution jusqu'aux dernières limites du fini » è costretto a convenire che è ben difficile avvicinarle alle sculture che si voglion sue e conclude con l'osservare che la porta è aperta a tutte le congetture. Ciò che m'incorraggia a proporre di togliere addirittura dal novero delle opere di un artista che i numerosi documenti, si noti, ricordan sempre quale orefice e, più che tutto, gioielliere della corte sforzesca, questa che è vigorosa affermazione di uno scultore lombardo preoccupato unicamente dell'effetto drammatico dell'opera sua, attraverso un'esecuzione piuttosto affrettata e un po' alla brava. Si credeva che questo gruppo di figure fosse opera giovanile dell'artista che, più tardi, avrebbe cambiato maniera. Ma poichè i documenti ci assicurano che la sua prima educazione artistica si formò

La Deposizione di Tomaso Rodari (1498) *nel Duomo di Como.* *Fot. Alinari.*

a Roma, dove egli, per dirla col Venturi, « si erudì, si vestì delle antiche forme », riuscirebbe molto difficile ritrovarne le prove nelle sculture di S. Satiro, che rivelano un'arte eminentemente lombarda e che probabilmente furon eseguite all'epoca del rimodernamento della chiesa per opera di Bramante. Ad ogni modo nelle vecchie carte del luogo il più antico ricordo dell'*altare de la Pietà* non risale più addietro dell'anno 1514, benchè risulti che l'altare stesso era già fatto.

In conclusione il gruppo in terra cotta della *Pietà* sembra esser opera di un maestro lombardo, pratico nel modellare la creta, ricercatore dei forti effetti, affine ma più composto dei Mantegazza; opera che, nell'aggruppamento generale e nel fatto di presentare due figure complementari quasi isolate ai lati del gruppo principale, ricorda la *Deposizione* di Tomaso Rodari (1498) nel Duomo di Como, ben inferiore però a quella di S. Satiro per la scienza della modellatura e del muover delle pieghe. Il maestro potrem forse ricercarlo altra volta fra i valenti terracottari che a Cremona arricchiron di medaglioni e di larghe fascie figurate, sapientemente concepite, cortili e facciate di palazzi privati.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Il deperimento del " Cenacolo „ di Leonardo.

Leggiamo nel *Secolo* e approviamo vivamente, congratulandoci con l'on. Romussi per l'iniziativa:

« Il deperimento del Cenacolo di Leonardo nel refettorio delle Grazie, è deplorato da tutti, italiani e stranieri. Quella pittura è uno dei pochi capolavori mondiali proclamati tali dall'universale consenso. Si sprigiona da quell'affresco tanta poesia e tanta verità, che quanto più lo si considera, tanto più si rimane ammirati, scoprendovi ogni volta nuove bellezze suscitatrici di pensieri.

« Gli uomini hanno fatto in quattro secoli tutto quello che han potuto per rovinarlo, sia coll'oltraggio dei frati che apersero la porticina fra il refettorio e la cucina sotto la figura del Cristo, sia con quello dei soldati, che facevano bersaglio della testa degli apostoli, — sia infine coll'opera, quasi peggiore, dei restauratori.

« Il dipinto va sgretolandosi; si staccano le molecole di colore a poco a poco; e se non vi si pon rimedio in tempo, il dipinto scomparirà.

« La Commissione conservatrice dei monumenti fece fare al bravo professore Cavenaghi un esperimento, che richiede tutta la pazienza di un certosino e la passione di un artista. Il valente uomo inumidisce le particelle sollevate della superficie del muro e che, lasciate a sè, crollerebbero in breve, poi vi fa passar sotto una colla incolore con la quale li fa aderenti alla parete.

« L'esperimento, eseguito sopra una piccola parte, riuscì perfettamente; il restauro di conservazione non procede, perchè il Ministero non si cura di mandare a verificare l'esito della prova e di permettere la continuazione del lavoro.

« E si deve anche far osservare che il prof. Cavenaghi fa il lavoro senza alcun interesse, offrendo gratuitamente l'opera sua per conservare il capolavoro.

« Ora ci avviciniamo all'inverno ed urge provvedere in tempo affinchè non passi un'altra rigida stagione sul dipinto, danneggiandolo ancor più. D'inverno l'affresco si copre d'una nebbia biancastra, che scompare di primavera ma lascia dannose conseguenze.

« Bisogna quindi provvedere subito. E per eccitare il ministro Bianchi a fare, l'on. Romussi ha mandato un'interrogazione alla presidenza della Camera, nella speranza che, quando si riaprirà Montecitorio, alla fine di novembre, il Ministero possa rispondere d'aver già provveduto ».

ROMA. — La statua di Ercole e Lica.

Il prof. Hermanin, f. f. direttore della galleria Nazionale al palazzo Corsini, ha risolto la questione circa la statua d'Ercole e Lica, già nel palazzo Torlonia a piazza Venezia.

La statua sarà nuovamente esposta al pubblico romano. In seguito ad accordi presi fra l'Accademia dei Lincei — cui appartiene il palazzo — l'Accademia di San Luca e la Direzione delle belle arti, sarà costruita sopra una delle terrazze prospicenti alla villa una sala che riprodurrà esattamente quella che il principe Torlonia aveva fatto per custodire il capolavoro Canoviano. Aggiungeremo che, appunto in questi giorni, il " Gabinetto delle stampe „ dipendente da detta Galleria, si è arricchito di una superba collezione di caricature, di quell'arguto ed elegante settecentista romano che fu Pier Leone Ghezzi. E' in animo della direzione di preparare per l'anno venturo una mostra collettiva del Ghezzi, di cui la Galleria già possiede diversi quadri, fra cui quella *Scritta Nuziale*, che è una deliziosa ricostruzione della vita romana di oltre un secolo fa.

Una tavola
di Guidoccio Cozzarelli
a Pitigliano (Provincia di Grosseto)

Sono lieto di poter presentare ai lettori della *Rassegna d'Arte* una fotografia di questa pittura, forse non a tutti nota, perchè non figurava alla Mostra d'Arte Senese, in cui l'influenza o meglio l'imitazione del poetico Matteo di Giovanni, è chiaramente visibile nel tipo della Vergine, nel bambino Gesù, negli angioli e persino nel panneggiamento. Il Guidoccio riproduce i difetti del maestro, non le qualità, e con minore intensità psicologica, evoca il dolce e affascinante pietismo dei suoi sacri personaggi. Però anche nell'opera sua è un'eco della vita senese che si immedesima e si affina nella viva e fresca tradizione dei due santi ispiratori dell'arte locale.

La tavola, che ora si trova in una stanza presso la sacrestia del Duomo di Pitigliano, proviene da quello di Sovana, distante qualche miglia dalla antica città degli Orsini. Si legge chiaramente la firma e la data a lettere d'oro sul gradino del trono: GUIDOCCIUS JOANNIS DE SENIS PINSIT A. D. MCCCLXXXIIII. Le condizioni del lavoro, scevro da qualsiasi ritocco, sono abbastanza buone, benchè il legno sia imbarcato, esposto com'è su una parete esterna, e molte screpolature minaccino la caduta del colore. La tonalità generale è monotona, scialba, diafana nelle carni e sorda negli scuri delle vesti, ma l'esecuzione è assai accurata e simpatica, anche se il disegno non è sempre corretto. La Vergine siede su un bellissimo trono finamente condotto nella sua architettura marmorea e nella decorazione, con i due candelabri eleganti, nei quali arde la fiammella, come in alcuni quadri di Matteo di Giovanni.

Tavola di Guidoccio Cozzarelli nel Duomo di Pitigliano.

Essa guarda davanti a sè, languidamente, con occhi gonfi di pianto e le palpebre ingrossate, mentre la bocca schiusa si disegna dolorosa; tra il pollice e l'indice della mano sinistra tiene un sottile velo attirando l'attenzione e la curiosità del grazioso fanciullo seduto sulla sua gamba destra.

Le pieghe taglienti a spicchi della tunica rossa, stretta da una cintura sotto il petto, si ritrovano in Matteo di Giovanni, così quelle del manto verde, per esempio nella Madonna col bambino tra due angioli e quattro santi nel Museo dell'Opera di Siena. Sulla spalliera del trono si appoggiano i due leggiadri angioli reggendo la corona, ed ai lati stanno in piedi S. Pietro e S. Francesco. Il verde della veste del primo santo ripete la stessa gamma coloristica del manto della Vergine, senza gioco di chiaroscuro e brillantezza di toni, così poco succoso il manto giallo; tutto il rilievo delle forme ed il contrasto delle luci e delle ombre s'attenua, si perde, nella fluidità della tempera. Ma questa testa mostra già una maggiore finezza delle altre, ed una notevole indipendenza dall'archetipo di Matteo. Il San Francesco invece, nel taglio speciale degli occhi e della bocca, ripete i caratteri morfologici della Madonna, l'uniformità poi della tonaca cenerina gli dà un aspetto più debole e incorporeo. Le mani e le estremità sono in entrambi i personaggi ben disegnate. Le piccole storie dipinte in basso a guisa di predella, col Cristo sorgente a metà busto dalla tomba tra la Vergine, il S. Giovanni Evangelista, S. Caterina e S. Bernardino, ci affermano le doti squisite del miniatore della libreria Piccolomini nel Duomo Senese.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

VARIETÀ.

Un documento e un quadro attribuito a Zenale.

È noto che nella basilica ambrosiana si è attribuito allo Zenale e al Butinone insieme dagli autori del *Cicerone,* e da altri al solo Bernardo Zenale, il trittico, collocato al buio, a destra della porta d'accesso alla canonica, raffigurante la Madonna in trono col Bambino e, ai lati, S. Ambrogio, e S. Girolamo, divisi da pilastrini in legno, ornati di candelabre con quattro mezze figure di santi nelle basi dei pilastrini stessi. Il colorito è vivace, l'esecuzione è diligente ma povera; qualche reminiscenza con l'arte dello Zenale non manca in queste figure, come non mancano rapporti con l'arte rude e personale di Butinone nelle figurette delle basi, come ebbi occasione di notare in altro scritto. Si sapeva che il trittico si trovava, come assicurò il Caffi *(Arch. Storico Lombardo*, 1889, pag. 395 e segg.), nell'oratorio della Passione presso la basilica di S. Ambrogio: oratorio mutato poi in un laboratorio di tessitori, poi di tintori, e che il Caffi vide demolire. La sua assicurazione d'aver visto il trittico nella sede originale ha quindi un valore particolare per togliere ogni dubbio che il dipinto sia lo stesso. Il documento secondo il quale lo Zenale avrebbe precisamente eseguita un' ancona per l'altare di quell'oratorio è il seguente:

« *1494. Speso per far dipingere l'ancona dell'altare da Bernardo di Zenale . . . . L. 227,11* »

(Arch. di Stato. Fondo di Religione. Cartella 1504, parte moderna. Confraternite Comuni. Milano, *S. M. Assunta della Passione in S. Ambrogio).* Il documento, che si credeva smarrito e, dal modo com'era stato ricordato, non attendibile, m'è venuto sott'occhio recentemente facendo altre ricerche e non dove si poteva supporre di rintracciarlo; così che, unito alla testimonianza preziosa del Caffi, a prima impressione parrebbe togliere ogni dubbio che il trittico di S. Ambrogio — che qui riproduco — sia precisamente quello dello Zenale. Ma questa volta il documento va accolto con riserve pel fatto che il dipinto, se ricorda in alcuni particolari lo Zenale, quale almeno lo conosciamo in un'opera che egli sicuramente eseguì, benchè insieme al Butinone, l'ancona di Treviglio, nell'insieme rivela un maestro ben più modesto. Ammettendo che il trittico di S. Ambrogio, eseguito nel 1494, gli appartenga, dovremmo concludere che, di fronte alle belle e severe figure dell'ancona di Treviglio eseguita, come assicura il contratto, nel 1485, l'arte del maestro trevigliese segni un regresso enorme che non può essere spiegato in nessun modo. Basterebbe un particolare a provare la distanza che separa i due dipinti: le pieghe, spezzate, tormentate, trite nel trittico ambrosiano, e sciolte, dignitose nel quadro di Treviglio e negli affreschi della cappella Grifo in S. Pietro in Gessate.

È possibile conciliare il documento — se pur ci troviamo dinnanzi al quadro ordinato allo Zenale o se invece questo non fu sostituito in antico — con le esigenze critiche mettendo innanzi l'ipotesi che se lo Zenale accettò l'incarico di eseguire il quadro egli però dovette lasciarne la cura a qualche suo aiutante. In tal modo si spiegherebbero le deboli reminiscenze dell'arte dei trevigliesi nel modesto ma interessante quadro di Sant'Ambrogio. Ciò che resta in ogni caso inesplicabile è l'attribuzione allo Zenale di questo come del quadro leonardesco della pinacoteca di Brera, coi ritratti della famiglia Sforza, eseguito anch' esso, si noti, nel 1494, come prova una lettera di Marchesino Stanga a Lodovico il Moro; duplice attribuzione accolta fra gli altri, dal Cook.

La Vergine col Figlio, S. Ambrogio e S. Girolamo - Chiesa di S. Ambrogio in Milano. *Fot. Brogi.*

Ad ogni modo, per portare all'interessante argomento dell' attività artistica dello Zenale un nuovo elemento di ricerca, ho pensato che tornerebbe gradito agli studiosi dell'arte lombarda il richiamo del documento e la riproduzione del dipinto che gli si dovrebbe riferire.

F. Malaguzzi Valeri.

VENEZIA. — Il campanile di S. Nicolò di Lido.

Si temeva che, in seguito al fulmine caduto nel mese di maggio sul campanile di S. Nicolò di Lido, il campanile stesso avrebbe dovuto essere demolito.

Fortunatamente ciò non avverrà. Le opere provvisorie l'hanno salvato, consentendo di mettere in atto quelle definitive di restauro.

Si sta ora preparando il progetto dei lavori che sperasi saranno eseguiti entro l'anno. Il restauro sarà a carico del Ministero della Guerra, trovandosi la chiesa in zona militare.

Ancora del musaico già in S. Michele di Ravenna ora nel Museo di Berlino

O. Wulff, nella *Kunstchronik* 13 Ottobre u. s. richiamando l'articolo del nostro amico e collaboratore Corrado Ricci nella *Rassegna d'Arte* del Settembre u. s., non è d'accordo con lui nel concludere che del musaico originale di S. Michele di Ravenna ben poco rimanga a Berlino: egli rifà la storia della ricomposizione del musaico e attribuisce le cattive condizioni di quest'opera d'arte allo stato in cui fu tenuto il locale originario a Ravenna, dove, secondo il Wulff, il musaico avrebbe forse finito col rovinarsi anche più se vi fosse rimasto.

All'articolo del Wulff così risponde il Ricci:

Nella *Rassegna d'Arte* di settembre, riassunta dallo studio di Oscar Wulff, la storia del musaico di S. Michele di Ravenna, ricomposto recentemente, dopo un'*odissea* di sessant'anni, nel Museo di Berlino, concludevamo dicendo che se Ravenna ha un musaico bizantino di meno, Berlino non ne ha certo uno di più! Ora il Wulff trova che abbiamo esagerato, ma poi, indagando novellamente nella *Kunstchronick*, le responsabilità dei vecchi danni, mostra di non allontanarsi troppo dalla nostra opinione. Dove poi paragona il ristauro fatto a quel musaico con quelli eseguiti alcuni anni or sono ai musaici di Ravenna, non troviamo che batta una via giusta. A parte il fatto ora accertato: essere la cupola di S. Giovanni in Fonte un musaico quasi interamente originale, resta da considerare che i musaici di Ravenna non hanno subito alterazioni di *tipo* per lavori di ricomposizione, ma sono nelle loro parti o tutti vecchi o tutti nuovi. In altre parole: a Ravenna non si ha una figura o un ornato che o levato o scomposto o fatto viaggiare, sia stato poi rimesso insieme nelle sue stesse tessere vecchie, a più riprese ed in modo di uscirne alterato, anzichè nella sostanza, nel carattere generale; a Ravenna si hanno invece figure ed ornati rifatti (e purtroppo rifatti male) ma *totalmente* rifatti, tantochè, evitando di guardarli, per passare alle parti vecchie si ha la gioia di vedere in queste (e sono la maggior parte) il carattere genuino della grande opera decorativa dei secoli V e VI. Ora ci dica schiettamente il Wulff se contemplando il musaico ricomposto dopo tante traversie a Berlino, crede proprio di farsi un'idea *precisa* di quello che era lo stile dei musaicisti ravennati d'allora.

Il Wulff domanda pure se, nel caso che il musaico fosse rimasto a Ravenna, ora sarebbe in migliore stato di quello che si trovi a Berlino. Veramente, dare una risposta netta sopra un fatto *non avvenuto* è difficile; ma così, tenendoci col ragionamento sopra una strada maestra, esporremo timidamente, se non l'opinione, almeno il sospetto che, lasciato stare al suo posto non, cioè, staccato, imballato, menato in giro, scassato, bombardato, rimesso in altre casse, ecc., ecc., si sarebbe conservato meglio, sia pure nell'umidità, e questo pensiamo perchè, d'allora in poi, nessun terremoto o incendio o traffico ha prodotti danni all'abside stessa e il capitello delicatissimo pei trafori, rimasto nella chiesa ancora per molti anni, è pervenuto al Museo *intatto* (diciamo *intatto*).

Stia certo, ad ogni modo, il Wulff che, anche nel 1844, Ravenna contava diversi amatori che avrebbero tutelato il monumento, e che piansero veramente per la sua partenza, ma ben altre querele italiane tra birri e preti e baionette austriache, si disperdevano allora inutilmente. Egli stesso mostra di riconoscerlo quando, anche senza riferire le proteste del Landoni e del Tarlazzi, ricorda quelle del Cappi, e ricorda, su tutto, che si deviò l'attenzione del popolo per timore d'una agitazione!

Al qual proposito è necessario uno schiarimento. Il Wulff scrive che in quell'occasione si cominciarono a pulire *i musaici superiori* (OBEREN Mosaiken) di S. Apollinare nuovo, e dicendo, senza limitazione, *i musaici superiori* ha lasciato credere che alludesse agli episodi della vita di Gesù che costituiscono appunto gli *oberen Mosaiken* di Sant' Apollinare Nuovo. Perciò noi abbiamo modestamente osservato: « Il Wulff sembra credere che tutta *la zona superiore* dei musaici di S. Apollinare Nuovo fosse scoperta allora, ma le *Guide* di Ravenna, che, senza interruzione, accennano ai *Miracoli di Gesù*, mostrano che quei musaici non erano velati di tinte e d'intonaco che in parte ».

Adesso il Wulff ci corregge scrivendo che abbiamo « creduto a torto ch'egli parlasse del musaico *complessivo* della navata maggiore » mentre « gli atti parlano solo delle fascie *inferiori* (UNTEREN Streifen).

Ecco: noi abbiamo esclusivamente alluso, e ben chiaramente alla zona o fascia superiore del musaico, ossia alla più alta delle tre striscie in cui la decorazione è divisa, e null'affatto al musaico complessivo della navata maggiore. Ma, a parte questo, come si mettono d'accordo gli *oberen Mosaiken* con le *unteren Streifen?*

CORRADO RICCI.

Bibliografia

= Il movimento delle pubblicazioni fatte recentemente come contributo agli studi di cui si occupa questo Congresso di navigazione o già fatte in precedenza e offerte al Congresso, è naturalmente assai notevole. A quelle di cui abbiamo fatto cenno dobbiamo aggiungere quattro opuscoli del senatore architetto **Luca Beltrami**, tre di argomento storico e uno tra storico e critico-tecnico.

Molti anni or sono il Beltrami fece dono, con quella generosità di cui ha dato numerosi esempi, alla Biblioteca Ambrosiana, di una raccolta di più di mille manoscritti riguardanti la storia della navigazione nel territorio milanese, appartenenti nel principio del secolo XIX, all'ing. Bernardino Ferrari, il quale li aveva ereditati, ordinandoli, dal padre ingegnere Dionigi, addetto ai lavori della navigazione nei navigli durante l'ultimo quarto del secolo XVIII. Di tutta la raccolta del Ferrari, una parte era già in possesso dell'Ambrosiana, un'altra era andata dispersa e potè essere comperata dal Beltrami, che volle fosse ricongiunta con la prima, a maggior vantaggio degli studiosi. La serie di questi documenti manoscritti comprende un periodo di quasi tre secoli, cominciando dai primi anni del 1500 e arrivando all'ultimo ventennio del settecento e forniscono nomi e particolari di considerevole importanza.

Pubblicando poi in un opuscolo intitolato appunto *Per la storia della navigazione nel territorio milanese*, un indice diligentissimo dei documenti donati, con l'indicazione del contenuto, il Beltrami ha fatto agli studiosi il regalo d'una guida preziosa nelle loro ricerche. Così il dono non poteva essere più completo.

Un secondo opuscolo dà particolari sull'ingegnere *Aristotele da Bologna al servizio del Duca di Milano*, particolari nuovi, ricavati dalle carte sforzesche, che andarono a finire alla Biblioteca nazionale di Parigi.

Aristotele da Bologna attese, intorno alla metà del sec. XV, a riattare il canale di Parma, costrutto in modo deficiente dal suo contemporaneo, anch'esso al servizio di Francesco Sforza, Aguzio da Cremona; fu poi dal duca mandato a Cremona per un canale navigabile che i cremonesi volevano cavare dall'Oglio in vicinanza di Soncino; ebbe altri incarichi che provano essere egli stato anche valente ingegnere militare, e, per tenerci all'argomento della navigazione interna, fu incaricato del progetto — che egli poi sconsigliò a causa della gravissima spesa — di un canale di comunicazione del lago di Lugano con l'Olona, per condurre così un considerevole volume d'acqua a Milano, e del lavoro del canale di derivazione del Crostolo, che fece nascere vivissime lotte fra le città di Parma e di Reggio. La fama di Aristotele da Bologna fu così grande che il Sultano Bajazet II lo invitò a dirigere la fabbrica del Palazzo Imperiale e Ivan III lo chiamò in Russia, affidandogli la costruzione del tempio dell'Assunzione al Kremlino e della chiesa dell'Arcangelo Michele.

Un terzo opuscolo, estratto dai Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere, *Leonardo da Vinci negli studi per rendere navigabile l'Adda*, riguarda alcuni disegni del Codice Atlantico, dai quali risulta che Leonardo studiò la questione della navigazione dell'Adda. Compiuto già il canale della Martesana, l'Adda opponeva pericoli e difficoltà permanenti alla navigazione nel tronco fra Brivio e Trezzo: quindi gli studi sull'Adda, che poi furono promossi da Francesco I di Francia con un annuo assegno e compiuti fra il 1516 e il 1519, quando Leonardo era già in Francia al servizio di quel Sovrano. Logicamente il Beltrami arguisce che Leonardo essendosi già interessato di quel problema di navigazione, avesse poi consigliata e spronata la generosità del Re francese e abbia quindi un nuovo titolo alla riconoscenza dei lombardi.

Il quarto opuscolo, infine *Per la sistemazione definitiva del Tevere urbano*, è una critica acuta di ciò che si fece dopo lo straripamento del 1870 e fu disfatto dallo straripamento del 1900, critica da ingegnere a cui si unisce l'artista per deplorare il poco conto in cui fu tenuta la parte archeologica e la parte estetica della questione, gli ammaestramenti tecnici e i monumenti di bellezza dell'ingegnèria e dell'architettura romana.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Benevento. — Un tesoro.

Nel territorio degli Irpini, nell'attuale provincia di Benevento e precisamente nell'agro di Morcone in contrada Fuschi, un contadino, dissodando un terreno che aveva comprato, trovò un cospicuo ripostiglio di monete d'argento delle quali due soltanto il regio ispettore degli scavi ing. arch. Almerico Meomartini riuscì a vedere.

Sono didrammi: uno di Neapolis, col toro androprosepe coronato dalla Vittoria e l'altro di Volio con la testa di Minerva e leone gradiente.

In precedenti scavi furono ritrovati preziosi dipinti, bronzi, ecc.

Ceneda. — La facciata del Duomo.

In seguito a lunghe discussioni il Comitato esecutivo per la facciata del Duomo ha pubblicato un opuscolo con documenti e raffronti artistici ed economici.

L'opuscolo, premettendo di attenersi ai soli fatti ed ai lavori che suscitarono discussione, fa la storia della pratica a datare dal 1903. L'architetto Gaetano Moretti spiega, dietro invito del Comitato, in qual modo si debbano accettare i lavori in pietra naturale, ed in quale i lavori in pietra artificiale: spiegando come i secondi possono corrispondere benissimo coi primi, dato il progredire attuale degli studi della scienza e della attività umana. Il cemento lavorato coscienziosamente e da mano maestra può sostituire la pietra naturale; e, dopo aver fatto un raffronto economico, presenta quattro preventivi che rappresentano rispettivamente il totale della spesa.

E così il Moretti, specificandoli, ne prevede in questo modo la spesa. Preventivo N. 1. Per la esecuzione della facciata del Duomo in pietra d'Istria L. 142.500.

N. 2. Per l'esecuzione in pietra artificiale L. 78.000.

N. 3. Per l'esecuzione ad intonaco di cemento con diverse parti in pietra artificiale L. 64.000.

N. 4. Per l'esecuzione mista di intonaco, pietra artificiale, e pietra d'Istria L. 8.800.

E dopo studiosi calcoli e ragionamenti scientifici, il Moretti consiglia alla Commissione « l'adattamento delle opere costruttive secondo il preventivo numero 3, non solo per ragioni di economia e di tecnica, ma anche in omaggio al preconcetto dell'ideatore di questo insigne monumento. Il preventivo N. 1 viene quindi eliminato per la troppa spesa, il secondo ed il quarto per questioni di equilibrio poco omogeneo di materiali, senza un concetto giusto ed ordinato dei materiali da impiegarsi ».

Nel primo prospetto si verificano tra oblazioni, offerte, interessi attivi un totale di L. 40.846,02 delle quali ne furono riscosse L. 25.181,57; senza contare che una offerta è stata fatta verbalmente, e che varie oblazioni sono inesigibili e che sono stati ricusati i pagamenti. Come si vede le difficoltà finanziarie si oppongono anche qui al compimento dell'opera d'arte, il Comitato attuale potendo non disporre che di L. 12.663,45.

Parigi. — Un manoscritto prezioso.

Nell'ultima seduta dell'Accademia di iscrizioni e belle lettere di Parigi, il prof. Hülsen ha richiamato l'attenzione dell'Accademia su un manoscritto inedito dell'archeologo J. J. Boissard, scienziato che nacque a Besançon nel 1528 e morì a Metz nel 1612.

Il manoscritto, che si credette per lungo tempo perduto e che oggi si conserva nella Biblioteca nazionale di Parigi, contiene la copia di numerose iscrizioni e la descrizione di un gran numero di monumenti antichi che esistono, o sono esistiti, a Roma, nella Gallia, in Svizzera e nelle Provincie danubiane. Ma il manoscritto ha anche un'altra grande importanza, poichè permette di distinguere nel modo più preciso ciò che vi era di autentico o di falso nelle opere di Boissard.

Parigi. — Messali all'asta.

Il 6 ottobre u. s. vennero messi in vendita vecchi messali. Sono in tutto una ventina e provengono dalla cappella degli Invalidi.

Alcuni, rilegati molto elegantemente in pelle di vitello, hanno un certo valore. Un superbo *Missale parisiense* è del 1738 con splendide illustrazioni: vi si notano pure dei salteri del 1780 e i quattro antifonarii del rito parigino, rito seguito dalle chiese di Parigi fino al principio della seconda metà del secolo scorso. Quest'opera d'arte offre interessanti ragguagli sulle feste che erano celebrate prima della rivoluzione e che erano elencate sotto le seguenti rubriche: *solemne majus*, *solemne minus*, *duplex majus*, *duplex minus*.

Il libro delle epistole e degli evangeli del 1762, in parte bruciato dalle fiamme, porta sulla custodia l'iscrizione manoscritta seguente: « Questo libro è stato danneggiato sul leggio del santuario dall'incendio scoppiato durante i funebri del maresciallo Sebastiani, nel 1851 ».

Parigi. — Scoperta di miniature.

All'Accademia di iscrizioni e belle lettere di Parigi il signor Delisle ha comunicata la recentissima e fortunata scoperta di dieci miniature appartenenti al tomo 2 delle *Antichità* di Josèphe, copiato dal duca di Berry e miniato al tempo di Luigi XI dal celebre pittore di Turenna Giovanni Foucquet; il primo volume di questo manoscritto è tra i più preziosi della biblioteca nazionale di Parigi.

Le dieci miniature d'oggi sono state scoperte dal signor Enrico Xates Thompson, a Windsor, in un album che Sir Thomas Philips aveva già offerto alla Regina Vittoria ed è ora nelle mani del signor Warner, conservatore dei manoscritti del Museo britannico.

Il Delisle ha segnalato anche l'esistenza, nella biblioteca del principe di Wernigerode, di un manoscritto francese contenente preghiere e redatto da una Regina di Francia, Giovanna di Navarra, detta *la pazza*, seconda moglie di Filippo di Valois.

Colonia. — Vendita di oggetti artistici.

Anche Colonia va diventando, ogni anno più, un centro importante di raccolte e di vendite artistiche, le quali richiamano l'attenzione di studiosi d'arte e di antiquari di ogni parte del mondo.

Ecco il risultato di una vendita recente di oreficerie:

Una coppa di 17 centimetri di diametro, in argento parzialmente dorato eseguita ad Augsburg nel 1627, fu venduta per 12,050 marchi.

Una grande ciborio con coperchio in argento dorato con ornamenti cesellati e una figura di guerriero che tiene uno scudo, eseguito a Norimberga nel 1590, furon venduti per 17,200 marchi.

Una tazza in noce di cocco, intagliata, con piede o montatura in argento parzialmente dorato, munita di anelli mobili ai quali sono sospesi dei medaglioni ritratti nello stile di Holbein, lavoro svizzero del 1520, fu venduta per 8,100 marchi.

Una tazza con coperchio, pure lavoro svizzero del 1554, in argento dorato ed inciso con due stemmi in smalto, fu venduta per 9.300 marchi.

Una lastra rotonda di oro smaltato, delicatamente cesellata, rappresentante i Re Magi, lavoro francese del XVI secolo, fu venduta per 9,000 marchi.

Un gran ciborio con coperchio a forma di campana, lavoro di Norimberga del principio del secolo XVII, fu venduto per 8,050 marchi.

Un piccolo reliquario in forma di medaglione ovale sviluppato in quattro parti, con montatura in argento dorato, lavoro italiano di Montecassino, del XVII secolo, fu venduto per 6,900 marchi.

Un calice e patena in argento dorato dal piede a sei lobi, smaltato, lavoro di Sebenburgen del principio del XVI secolo, fu venduto per 5,600 marchi.

Atene. — Monete antiche.

Il direttore della scuola francese di archeologia, signor Holleaux, ha scoperto in Delo tre vasi di piombo pieni di monete antiche. L'ottimo stato di conservazione lascia supporre che non siano mai state messe in circolazione. Il maggiore di questi vasi conteneva più di 300 monete di 4 *drachme* coniate in Atene al tempo degli Arconti.

Monaco (Baviera). — Furto di quadri.

La polizia ha potuto arrestare il ladro che negli ultimi mesi aveva rubato molti quadri nelle gallerie tedesche. In casa gli venne sequestrato anche il Dürer sparito dalla galleria di Karlsruhe.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

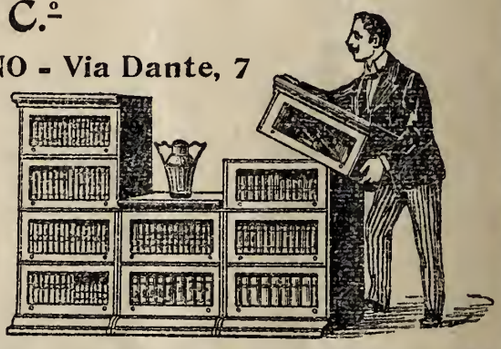
Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°

di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7



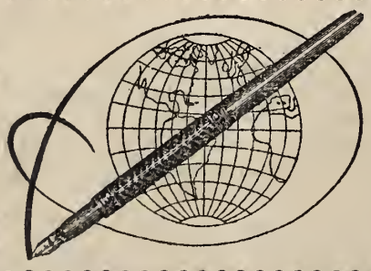
Registratori Zeiss - Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

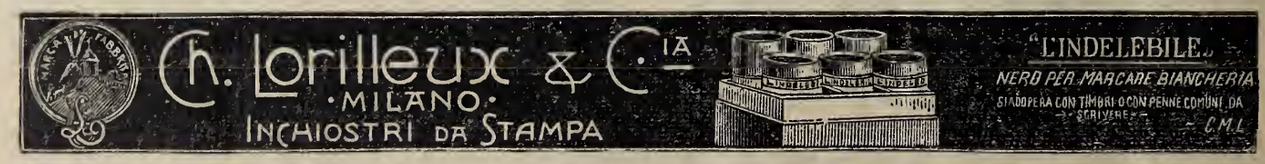


TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno V - N. 12 Milano: Dicembre 1905

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

BERNHARD BERENSON: Due ritratti fiorentini del quattrocento *(con cinque incisioni)*. — ARTURO PETTORELLI: Di un'antica pila nella cattedrale di Borgo San Donnino *(con tre incisioni)*. — GUSTAVO FRIZZONI: Un capolavoro della Pittura italiana degnamente rimesso in onore *(con tre incisioni)*. — C. DE FABRICZY: Una scultura del rinascimento a Viadana *(con una incisione)*. — ETTORE MODIGLIANI: Dipinti abruzzesi all'Esposizione di Chieti *(con due incisioni)*. — A. BALLETTI: Il sigillo di maestro Pietro *(con una incisione)*. — ARDUINO COLASANTI: Una tavola di Francesco Francia *(con una incisione)*. — G. C.: Vandalismi. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Le Vergini sagge e le folli del Vangelo negli affreschi di Viboldone. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1 *Conto corrente colla Posta.*

CRONACA

Venezia. — I lavori sulla piazza di S. Marco.

LE FONDAZIONI DEL CAMPANILE.

Le fondazioni del campanile di San Marco sono oramai compiute. L'arduo problema è stato felicemente e praticamente risolto dalla Commissione tecnico-artistica presieduta dall'architetto Moretti e composta degli egregi ingegneri e architetti Donghi, Lavezzari, Manfredi e Orio.

Concetto fondamentale fu quello di aumentarne la superficie di posa, al doppio intento di ridurre il carico unitario del sottosuolo e di rafforzare il nucleo murario sul quale basava l'antico campanile.

Il terreno corrispondente alla zona perimetrale di espansione fu fortemente costipato mediante l'infissione di robusti pali combacianti, battuti a rifiuto e rasi poi alla superficie in modo da formare una platea perfetta.

Il primo spianamento così preparato servì all'appoggio di un poderoso graticciato in quercia, sovrapponentesi all'antico zatterone e con esso intimamente collegato, col quale rimase compiuto lo strato di raccordo tra il terreno naturale e la nuova opera lapidea.

L'esecuzione di questi primi lavori, i quali richiesero non poche nè facili cautele per evitare i pericoli di rigurgito dal sottoposto strato sabbioso, ha portato alla creazione di un valido e sicuro piano di posa della nuova opera muraria, la quale crebbe innestandosi validamente nel nucleo antico, fino a sopravvanzare il livello della piazza, sempre ed esclusivamente formata di grossi blocchi di pietra (Pietra d'Istria, Trachite Euganea, Arenaria di Muggia) perfettamente collegati e cementati fra di loro. Sono già avviate le opere della soprastruttura e già in gran parte sono pronti i materiali occorrenti.

Procedono pure con tutta alacrità gli studi e i lavori di ricostruzione della Loggetta del Sansovino.

LA BIBLIOTECA (PALAZZO REALE).

Sono già a buon punto i lavori di ripristino della testata settentrionale della biblioteca del Sansovino.

Tali lavori vengono eseguiti a cura della Real Casa e sotto la valida direzione dell'ingegnere dei RR. Palazzi, Cav. Filippo Lavezzari.

PALAZZO DUCALE.

Proseguono sempre e con la dovuta intensità, a cura dell'Ufficio Regionale, i lavori di consolidamento del Palazzo dei Dogi. Si tratta di provvedimenti tecnici resi eccezionalmente difficili dalla loro complicazione coi gravi problemi artistici, che presenta quel mirabile monumento, per cui maggiore scaturisce il merito dell'Ufficio regionale e del funzionario che in particolar modo vi attende, l'egregio prof. cav. D. Rupolo.

BASILICA DI SAN MARCO.

Compiuti i necessari armamenti, si lavora con tutta alacrità, sotto la direzione degli architetti Manfredi e Marangoni, al restauro delle volte del Paradiso e dell'Apocalisse, mentre si vanno compiendo altri e importanti studi per la sicurezza dell'edificio.

LE PROCURATIE.

L'edificio, come si sa, per interessi privati e per guadagnare piccoli spazi, era stato manomesso, tanto che dei muri erano stati forati e tagliati dai tiranti interni.

Le costruzioni originarie erano molto solide, ma dopo gli artefici ebbero molta fretta, e dall'Orologio al Ponte dei Dai le condizioni del sottosuolo erano veramente disastrose al punto che, dei pali collocati per rafforzamento con pochi colpi si immergevano nel terreno.

Invece quella parte delle Procuratie Nuove che corre dal ponte dei Dai all'angolo del Palazzo Reale presentava condizioni di sottosuolo migliori. In varie parti le squarciature fatte nei muri erano tali da far seriamente temere sulla stabilità del grandioso edificio. I restauri quindi dovettero essere radicali: si rafforzarono internamente i muri, si rinnovarono molte travi, si misero in opera fili armati e spranghe in ferro, in modo da formare tutto un legamento del fabbricato. Oggi si può dire che la condizione di quel tratto di Procuratie che va dal Palazzo Reale al ponte dei Dai è buona e che il restauro radicale dell'altra parte, fino all'orologio, procede alacremente.

In questi ultimi giorni una parte della impalcatura è stata levata.

Udine. — Scoperta di affreschi e trofei.

Mentre alcuni operai lavoravano nel castello per abbattere un tramezzo in una sala, per cui si accede alle antiche prigioni, scrostando l'intonaco scoprirono dei dipinti raffiguranti stemmi, trofei d'armi e figure allegoriche.

Si ritiene trattarsi di affreschi del periodo della dominazione veneta; gli stemmi sono quelli dei luogotenenti della Serenissima.

Continuando lo scrostamento si vengono scoprendo altri dipinti di epoca anteriore e di notevole valore.

Si assicura che quella sala fosse adibita ad uso di cancelleria della Luogotenenza veneta.

Fabriano. — Opere d'arte che spariscono e chiese che vendono.

Un abbonato scrive al *Giornale d'Italia*, da Fabriano, la lettera che qui riportiamo:

« Vengono continuamente, da quanti amano la nostra Italia, fatti voti che il nostro patrimonio artistico sia tutelato e salvaguardato sopratutto dai possibili e facili viaggi all'estero, come accade di leggere di frequente sui giornali a proposito di quella o quell'altra opera d'arte.

« Ultimamente, pure a proposito della Sezione artistica all'Esposizione di Macerata, si facevano voti in tal senso, invitando anche il nostro deputato on. Miliani, a provvedere a che in ispecie le molte opere di scuola Fabrianese, che ancora debbono esistere fra noi, non vadano sperdute.

« Ebbene, che direbbe a proposito di tal voto il pubblico, se sapesse che per quanto l'on. Miliani, d'accordo col nostro sindaco marchese Benigni, si sia adoperato per ottenere il permesso di procedere ad un inventario dei molti quadri sparsi un po' da per tutto, senza alcuna spesa da parte del Ministero della P. I., questo, almeno fino ad ora, si è guardato bene dal concedere il permesso? Ed intanto si dice, e da persona competente, che da varie nostre chiese siano spariti alcuni quadri ed altri oggetti artistici; e di altri, anche di chiese di campagna, si cercano da tempo gli acquirenti. È o non è roba indemaniata? Altro che editto Pacca e compagni!

« Dicano piuttosto chiaramente i nostri capoccioni che non vogliono saperne di far nulla di buono, anche se a loro non costa che un semplice assenso ad un'opera onesta!... ».

Da varie parti della Lombardia e recentemente dal Novarese giungono uguali lagni per sperperi di opere d'arte da parte dei parroci di campagna. E il Colasanti e il Modigliani, da Roma, denunziano — e il prof. Federici professore di paleografia nell'Università di Roma li autorizza alla grave denuncia — **la vendita a Vienna del ricco archivio della Basilica di San Marco a Roma** che conteneva la storia delle relazioni col Patriarcato veneto. Quando finiranno questi vergognosi speperi?

Fabriano. — Tracce di un villaggio gallico.

Alcuni operai di Fabriano, scavando lunga la strada di Cancelli, hanno trovato dei frammenti di dogli, ciotole, ecc., entro un pozzo di pietra viva, in cui esiste un focolare.

È accertato che le scoperte appartengono all'epoca gallica, e fanno supporre l'esistenza di un villaggio gallico di cui sarebbe importante scoprire la necropoli.

Montalto Ligure. — Affreschi del XII secolo.

Una scoperta che interesserà gli studiosi d'arte è quella fatta a Montalto Ligure, dove vennero liberate da varie incrostazioni di calce le figure gigantesche e rozzamente eseguite dei dodici apostoli. Esse risalgono forse al XII secolo, in cui la chiesa era appunto dedicata ai Santi Apostoli.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO V. MILANO - Dicembre 1905 N. 12

Due ritratti fiorentini del quattrocento

MESSER Giorgio Vasari era ad un tempo tanto ammirevole come critico quanto poco scrupoloso come scrittore, che riesce difficile il giudicare se il suo disprezzo per Cosimo Rosselli fosse dovuto a una convinzione seria, oppure al desiderio di ferire i discendenti dell'artista. Per sfortuna Cosimo, che era stato richiesto di dipingere tre degli affreschi nella Cappella Sistina, Cosimo che ebbe per discepoli o per seguaci dei suoi discepoli la maggior parte dei pittori del principio del secolo XVI, Cosimo, che, io ne sono convinto, fece opere così deliziosamente fantastiche come la lotta dell'*Amore colla Castità* nella Galleria Nazionale di Londra e la corrispondente

Gesù che predica sul monte (Dettaglio) - Cosimo Rosselli - *Cappella Sistina, Roma. Fot. Anderson.*

tavoletta nella Pinacoteca di Torino recante il *Trionfo della Castità,* Cosimo, il creatore di sacre pitture, tenere e raffinate quali la *Natività* della Galleria Corsini di Firenze, ch'io ritengo sua, questo stesso Cosimo, al pari del suo maestro Baldovinetti, ci è noto soprattutto per lavori così brutti e crudi da sembrare quasi involontarie caricature. Ci possiamo quindi domandare se, già al tempo del Vasari, i migliori lavori del Rosselli erano scomparsi o dimenticati. Eppure, come mai messer Giorgio, che senza dubbio conosceva il mirabile affresco in S. Ambrogio, avrebbe potuto dimenticarlo? Se egli era scevro da ogni preconcetto, doveva sapere che esso costituiva una delle più geniali creazioni dell'arte fiorentina, libero e pur ritmico nella composizione, senza la pomposa rigidezza del Ghirlandajo, dolce ed armonico nel colorito, ricco di ritratti ben intesi e ottimamente espressi e nel complesso spazioso e pieno di luce. Tuttavia, tanto possono le parole, che questo affresco nel centro di Firenze non riuscì a vincere il malo effetto del giudizio

Ritratto di gentiluomo Fiorentino - Collezione Spiridon, Parigi.

Gesù che predica sul monte (Dettaglio) Cosimo Rosselli - *Cappella Sistina. Roma. - Fot. Anderson.*

sprezzante formulato trecentocinquant'anni fa! Anche gli affreschi della Cappella Sistina, tenuti in troppo piccolo conto, recano alcune teste che il sincero osservatore non può guardare senza piacere e ammirazione. Ora il mio articolo è dettato in gran parte dal desiderio di aggiungere un contributo al poco ch'io ho già fatto per rialzare la fama di Cosimo, restituendo a lui un ritratto abbastanza buono per essere accettato, secondo mi si dice, da molti fra i critici più reputati come un'opera del Pollaiolo.

È questo un busto in grandezza naturale di gentiluomo fiorentino, in abito rosso, coi capelli castano-

L'adorazione del Bambino - Francesco Botticini - *Galleria Pitti, Firenze.* *Fot. Anderson.*

scuri, ed appartiene a Monsieur Joseph Spiridon di Parigi (1). La riproduzione che ne dò mi dispensa dal descriverlo e, potrei aggiungere, dal giustificare il mio battesimo, tanto esso appare ovvio. Però, poichè così di rado si ammette l'eccellenza in Cosimo, e la maggior parte degli studiosi non gli hanno forse prestato sufficiente attenzione, alcune poche parole non saranno fuori di luogo.

In generale, nel cercare di stabilire la paternità dei ritratti noi siamo guidati, più che altro, da una specie di mero intuito. E per intuito non intendo l'indovinare, ma quel frutto di esperienza accumulata, che ci rivela cos'è un dato artista e cosa farebbe, quasi fosse un intimo nostro amico. Fortunamente nel caso presente l'intuizione non è la sola base del nostro giudizio, non mancando le prove addizionali fornite da dati quasi meccanici. L'orecchio che qui si vede è indubbiamente l'orecchio dipinto di Cosimo Rosselli: esso ha la curva intera ed il lobo pesante che noi vediamo sempre nei suoi dipinti come, per scegliere un esempio cospicuo, nella testa del frate, che nell'affresco della Sistina rappresentante il *Sermone sulla montagna,* occupa il quarto posto alla nostra sinistra nella fila superiore degli spettatori.

Ma, anche se l'orecchio mancasse, non si potrebbe dubitare a chi dover ascrivere questa testa. Le proporzioni del viso, la forma e lo sviluppo del naso, l'espressione della bocca, il taglio degli occhi, in breve tutti gli elementi che formano ciò che chiamiamo un tipo, sono così rosselliani da apparire in ognuno dei lavori di Cosimo, sia che le figure intendano rappresentare ritratti, oppure no. Se possedessimo una fotografia dell'affresco in S. Ambrogio abbastanza buona da venir riprodotta, non solo il lettore avrebbe una dimostrazione visiva soddisfacente, ma egli ammetterebbe subito che il ritratto di M. Spiridon deve essere della medesima data dell'affresco in questione. Ancora non notai il fatto che la pittura della tavola è

(1) Sono grato a M. Spiridon, che mi permette di riprodurre questa fotografia, sebbene egli non concordi con me nell'attribuzione.

caratteristica, propria cioè della pennellata piuttosto timida ma efficace di Cosimo. In mancanza di una decente riproduzione dell'opera in S. Ambrogio, sono ridotto a dare qui la fotografia di una testa eseguita molti anni prima nell'affresco sopra citato della Cappella Sistina. Malgrado la differenza nei modelli, nell'età, nella capigliatura, la somiglianza dei punti essenziali è singolare.

***

Nelle poche righe che seguono vorrei parlare di un ritratto nel palazzo reale di Stoccolma (1), una testa di seducente giovanetto fra i quattordici e i quindici anni, composta in modo bellissimo entro un tondo. Gli fanno difetto tutti i segni più ovvii, quali le mani, le orecchie, il paesaggio, i panneggiamenti, che si suppongono essere gli unici indizii sicuri di un pittore: malgrado ciò, io non esito ad ascrivere la graziosissima testa a Francesco Botticini.

È questo un artista, autore di molti simpaticissimi dipinti fiorentini, che si vedono nelle principali collezioni d'Europa, eppure il suo nome non appare mai, nemmeno in Firenze, dove trovansi di lui parecchie opere, fra cui quella ammirevole e famosa dei *Tre Arcangeli* nell'Accademia, attribuita al Botticelli, ed il delizioso tondo di Pitti (n. 347) recante la *Natività* ed ascritta a Filippino.

La prima, la quale fu data al Botticini da diversi scrittori separatamente, è ora quasi da tutti riconosciuta come sua, ma l'ultima, sebbene per ora io sia il solo ad attribuirgliela (2), senza dubbio gli verrà pure ascritta.

Con questo tondo, la testa di Stoccolma ha il maggior numero di punti di contatto, per quanto non sarebbe difficile trovarle notevoli somiglianze con altri dipinti del Botticini. Però forse nessuno ci porge un simile gruppo di teste in ognuna delle quali risalta il costante manierismo dell'artista, il trattamento dei capelli. Siano essi lisci, arricciati o aggiustati in qualsiasi altro modo, le ciocche si mantengono distinte e corrono parallele le une alle altre, ed entro ogni ciocca i singoli capelli rimangono pure distinti e paralleli. Si noti come la mia descrizione corrisponda esattamente ai capelli del ritratto dinnanzi a noi.

Questa è una garanzia di paternità non meno attendibile della esecuzione delle mani e delle orecchie, ma non è ciò che mi fa riconoscere il pennello del Botticini nel quadro. È piuttosto il tipo, l'espressione, il disegno e la modellatura, nei quali punti la somiglianza col tondo di Pitti appare ovvia, non meno però che colle teste dure e strette degli *Arcangeli* nell'Accademia e coi tipi della giovane santa o del fanciullo donatore nel trittico nella National Gallery (n. 227) o colla *Crocifissione* in Berlino.

Ritratto di giovine - Francesco Botticini - *Palazzo Reale, Stoccolma.*

Se, come spero, la mia attribuzione della testa di Stoccolma verrà accettata, non solo rialzerà in certo modo ai nostri occhi il valore del Botticini, ma servirà a convincere coloro che vorrebbero attribuire a lui il ritratto di un giovane a Pitti, già ascritto al Castagno, come esso provenga da una mano affatto diversa.

BERNHARD BERENSON.

(1) La mia conoscenza di questo quadro si limita alla splendida fotografia qui riprodotta e che debbo al dottor Oswald Sirèn. Ascritta già al Cossa o al Costa, il dottor Sirèn la pubblicò come opera del Botticelli e più tardi come un lavoro della scuola di tal maestro.

(2) Al chiaro scrittore è sfuggito che anche il Dott. G. Frizzoni, in un articolo comparso in questa *Rivista* (n. 6 p. 86), aveva attribuito al Botticini la *Natività*. *N. D. R.*

A Trento si è costituito, sotto la presidenza del Sig. Vittorio Zippel, un comitato di cittadini per rendere nel 1908, anno in cui ricorre il terzo centenario della morte di **Alessandro Vittoria,** solenni onoranze alla memoria del grande artista, che nacque a Trento nel 1524 e morì a Venezia nel 1608. Alla nobile iniziativa, che non può ricevere che il plauso di quanti hanno prezioso il ricordo delle glorie dell'arte e della razza nostra, aderirono il Podestà di Trento, Dott. G. Silli, il Sindaco di Venezia, conte J. Grimani, e l'onor. Pompeo Molmenti.

Filadelfia. — Un ritratto di Spinoza.

Il signor Sulzberger, magistrato a Filadelfia, ha acquistato un ritratto del filosofo Spinoza, che reca la firma del pittore olandese Valleranut Vaillant e che è una vera opera d'arte, oltre che un prezioso documento storico.

Il ritratto venne eseguito nel 1672. Una nota a tergo del quadro informa che fu già proprietà del cardinale di Rohan, il quale l'aveva avuto in dono.

Di un'antica pila
nella cattedrale di Borgo San Donnino

ELLA cattedrale di Borgo San Donnino, di fronte alla porta detta del Carmine — estremo della piccola nave destra — si vede addossata a un pilastro una antichissima tazza di marmo bianco, che serve da pila per l'acqua benedetta (1). Un mostriciattolo sporgente da una colonnetta cilindrica regge il vaso schiacciato e poco fondo: all'esterno, si vedono scolpiti a rilievo chierici e sacerdoti in atto di eseguire una lunga cerimonia: e in mezzo ad essi, verso il prospetto della brutta cariatidina,

un personaggio — forse un pontefice — tiene nelle mani una cartella con questa leggenda a caratteri romanici:

INSTITVCIO · ALEXANDRI PP · II

A che serviva mai questa pila che con grande probabilità rimonta all'inizio del secolo XI?

Alcuni — e fra questi anche il dotto Ronchini — l'hanno creduta una fonte battesimale, ma la cosa è poco probabile, data l'epoca e la capacità del vaso assai limitata. Come è noto, il battesimo per immersione fu usato ancora molto tempo dopo il mille: a Parma, per quanto risulta da una pergamena dell'Archivio Capitolare (1), si battezzava per immersione nel 1225, ed è lecito ritenere che questa usanza continuasse per anni parecchi, almeno nelle feste di Pasqua e di Pentecoste. Sappiamo che la cattedrale di Borgo San Donnino possedeva una gran vasca battesimale: nell'atto di fondazione del beneficio di San Genesio — rogito del notaio Lorenzo Cossi, 12 agosto 1485 — parlandosi di un altare fatto erigere da Giacomo Bonazzi, è detto:

« . . . *juxta Capsam Magnam Sancti Baptysmatis* . . . »; nè è verisimile che con questa frase si accennasse alla nostra pila ornata di bassirilievi.

Altri hanno creduto che questa e analoghe tazze rotonde servissero per il battesimo dei bambini [battesimo d'immersione]: così dice il Lopez parlando del vaso di Vicofertile (2), così scrive l'Affò accennando a quello di Borgo San Donnino (3). Per ammettere tale versione bisognerebbe ammettere che i personaggi del rozzo bassorilievo alludessero alle cerimonie del battesimo: ora, su ciò è permesso discutere. Se alcuni atteggiamenti possono avvalorare questa idea, se in alcune forme si può intravvedere *la candida veste, il sacro crisma, il sale, l'acqua, la lampada ardente,* manca pur sempre l'atto essenziale del battesimo, cioè l'effusione dell'acqua sul capo del catecumeno.

Nelle vasche battesimali istoriate, di regola, non mancano accenni alla cerimonia relativa, che spesso anzi è rappresentata con ricchezza di particolari come, ad esempio, nella vasca quadrata della chiesa di Gemona (4), nell'antico fonte circolare di Chiavenna (5): quando non ha la scena del battesimo impartito a Gesù dal Battista, e cito per brevità solo le vasche di S. Giovanni in fonte a Verona, della cattedrale di Hildesheim forse la più bella che il medio-evo ci abbia lasciato.

Per tutto quello che ho premesso, escluso che si tratti di un fonte battesimale, io credo che la pila di Borgo San Donnino, fin dalle origini, abbia servito a contenere l'acqua benedetta e che il bassorilievo alluda al rituale d'allora necessario per la benedizione: io la ritengo germana a quella del duomo di Cremona (6) e forse contemporanea.

Ma Alessandro II ha davvero il merito di aver generalizzato questo uso?

Edoardo Arborio Mella, in un cenno descrittivo sulla cattedrale di Borgo San Donnino, parlando di due cose interessanti ch'essa contiene, scrive:

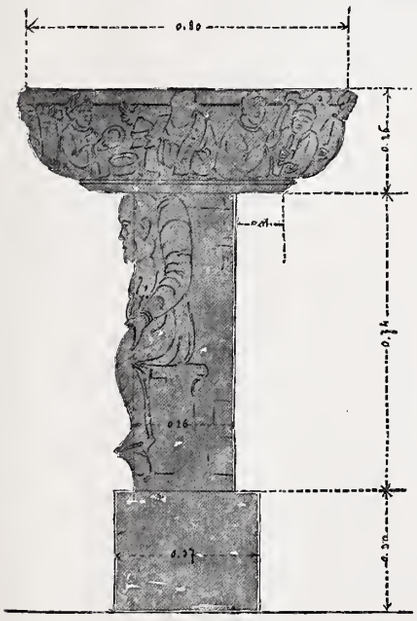
« *La prima è un documento storico giacchè data appunto dal 1080 epoca in cui il Pontefice Alessandro II generalizzò e prescrisse a tutto l'orbe cattolico l'uso dell'acqua santa. E le figure che ne guerniscono esternamente tutt'intorno la Coppa sostenuta da graziosa cariatide, rappresentano appunto il Pontefice stesso dalle cui*

(1) La base fu rifatta sconciamente nel 1857.

(1) Michele Lopez: *Il Battistero di Parma,* pag. 111.
(2) Lopez, op. cit., pag. 294.
(3) Ireneo Affò: *Storia della città di Parma,* II, pag. 116.
(4) Lopez, op. cit., pag. 294.
(5) Lopez, op. cit., pag. 294.
(6) Sull'orlo è scritto: FVGAT · OMNES · DEMONIS · ACTVS · HVIVS · AQVE · TACTVS ·

mani si svolge una cartolina coll'iscrizione: Institucio Alessandri II PP. e i ministri del culto portanti ciascuno tutti gli accessori occorrenti per la formazione e l'uso dell'acqua medesima » (1).

Il Giacopazzi (2), copiando alla lettera le notizie e le parole del Mella, accettava due errori che si potevano evitare con una facile ricerca. Prima di tutto nel 1080 siamo già in piena guerra fra Enrico IV e Gregorio VII: in secondo luogo giova osservare che Anselmo di Badagio, CLXIII papa col nome di Alessandro II [1061-1073], non è ricordato come divulgatore di questo sacro rito.



Esiste invece memoria di un decreto, attribuito ad Alessandro I, in cui l'uso del sale è indicato come necessario alla benedizione dell' acqua. Di ciò è cenno nel *Liber Pontificalis* ove, sotto il nome di *Alexander Papa VII a Petro*, è detto: «*Hic constituit aquam sparsionis cum sale benedicti in habitaculis hominum* ».

Anche il Baronio ne' suoi *Annales Ecclesiastici* all'anno 132 ha la stessa citazione, dedotta dal *Liber Pontificalis*, ricordata pure nei decreti di Graziano.

Si tratterebbe dunque non già di Alessandro II ma di Alessandro I che in Parma ebbe antica venerazione: a Sant'Alessandro papa e martire Cunegonda vedova dell'infelice re Bernardo († 814) dedicava nell'835 un monastero benedettino dotandolo di molti beni (3).

Io sarei propenso a credere che lo scambio degli ordinali fosse dovuto a un *lapsus* di cui l'ignoranza medieva ha date altre prove e più gravi, se non dubitassi di alterazione posteriore fatta probabilmente allorquando re Corrado, sceso in campo paladino di Urbano II, otteneva la sottomissione del Borgo contrastato (1095). E questo castello aveva tutto l'interesse di mostrare con prove certe l'odio non interrotto allo scisma dell'antipapa Cadalo proseguito da Giberto.

Comunque sia, il vaso rotondo della Pieve di Vicofertile (Diocesi Parmense) e guernito di scolture rappresentanti le cerimonie occorrenti alla benedizione dell'acqua — scolture che ci richiamano alla pila borghigiana — è del secolo VIII o IX, indubbiamente anteriore ad Alessandro II.

E questo torna a sostegno delle accennate mie supposizioni.

Piacenza, Ottobre 1905.

ARTURO PETTORELLI.

(3) *Borgo San Donnino e il suo Santuario*, ecc. Borgo S. D., tipografia Vescovile Verderi, 1881, pag. 61.
(4) Can. GIUS. M. GIACOPAZZI: *San Donnino Martire, Accenni storici*, Torino, tipografia Salesiana, 1893, pag. 57.
(5) AFFÒ, op. cit., I, pag. 157.

Un capolavoro della Pittura italiana
degnamente rimesso in onore

Di Paris Bordon e delle sue opere già si è scritto ampiamente in questi ultimi tempi, massime da che il quarto centenario della sua nascita, celebrato a Treviso nel 1900, diede occasione alla pubblicazione di una particolareggiata monografia, la quale riassume in un ragguardevole volume tutto quanto presso a poco si conosce intorno al soggetto (1).

Autoritratto di Paris Bordon - Treviso - *Museo Civico.*

(1) Vedi LUIGI BAILO e GEROLAMO BISCARO: *Della vita e delle opere di Paris Bordon.* Treviso, tipografia di Luigi Zoppelli, 1900.

Nella stessa occasione, il piccolo Museo cittadino potè presentare, fra le poche opere del pittore esposte al pubblico, un nuovo acquisto di speciale interesse, dovuto alla previdenza illuminata del direttore, prof. Luigi Bailo. Intendesi alludere all'autoritratto dell'artista.

Rappresentato di faccia, avvolto in ampia zimarra foderata di pelliccia, fulgido lo sguardo, capelli neri e folti, apparisce uomo di florido aspetto, sulla trentina. Mentre il carattere generale del dipinto, principalmente per quanto concerne le sue qualità pittoriche, dalla intonazione vigorosa, lo qualifica per opera di Paris, un indizio particolare, da servire a svelarci la persona del rappresentato, vuolsi ritenere la melarancia ch'egli viene presentando nella mano destra. Non è cosa ignorata, da chi abbia qualche famigliarità col modo di pensare e di esprimersi ai tempi del nostro classico umanesimo, la compiacenza di ricorrere colla mente ai racconti e alle immagini dell'antichità mitologica.

Fra le favole più note e spesso trattate dagli artisti vuolsi noverare quella del *Giudizio di Paride,* pronunciato in favore della dea Venere, nell'atto che Paride le porge la significativa mela. È evidentemente una allusione al suo nome l'attributo di che si vede munito il ritratto, che dal complesso degl'indizi accennati, vuolsi quindi ritenere ci riveli le fattezze del degno seguace di Giorgione e di Tiziano, da lui stesso tramandateci, quasi come vi avesse apposto il cartellino col nome, che si riscontra poi, esplicitamente segnato, in varie altre sue opere.

*
* *

Fra i quadri noti e di maggior pregio del nostro autore va contato quello onde può vantarsi a ragione la galleria Tadini in Lovere, al lago d'Iseo; nè vi sarebbe motivo di tornare sull'argomento, se una fausta circostanza non fosse intervenuta di recente a rendere opportuno il richiamare l'attenzione degli appassionati dell'arte sull'opera indicata.

Allorchè ne fece la descrizione lo scrivente, in un articolo inteso ad illustrare la galleria Tadini, pubblicato nell'*Emporium* del maggio 1903, egli ebbe a dire, che se il pittore, per un supposto, avesse a tornare in vita, non avrebbe avuto certamente da rallegrarsi di rivedere l'opera sua nello stato in cui si presentava, cioè imbrattata per opera di mani profane, inabili, che per quanto si fossero adoperate a porre riparo a qualche avarìa della tela, non riescirono se non ad offuscare lo splendore originale del dipinto.

Ora, fortunatamente, le cose sono cambiate per questo rispetto, da che la Direzione della galleria, esperimentata precedentemente la valentìa del prof. Cavenaghi, decise di affidargli anche il quadro di che si ragiona, acciò vedesse di ridurlo a migliori condizioni. L'aspettativa, com'era da prevedersi, non rimase delusa, e chi rivede ora la tela di Paris Bordon della galleria Tadini, può dire di ritrovarvi l'artista in tutte le sue più belle e più spiccate qualità d'insigne colorista, richiamate in vita mercè i cauti ed appropriati procedimenti di chi ben sa come si devono trattare i dipinti di simil genere.

L'impressione che se ne ritrae a prima vista, starei per dire è quella di un riassunto delle magìe ammaliatrici della tavolozza usata nella scuola veneta al suo apogeo. Onde apparisce giustificato in primo luogo quanto avverte intorno a lui il Vasari, laddove asserisce che *si mise in animo di volere per ogni modo seguitare la maniera di Giorgione.* Per quanto si sappia infatti, che quando quest'ultimo morì, il nostro pittore non aveva raggiunto che l'età di 10 anni, è certo che l'influenza, o il fascino che dir si voglia, del maestro sulla scuola, gli sopravvisse e si rese sensibile anche molto tempo più tardi, mentre per un altro verso si ha a ritenere che Paris sortì da natura un ingegno precoce. Tant'è vero che a 18 anni gli fu allogata una pala d'altare per la chiesa di S. Nicolò a Treviso, benchè gli fosse poi stata tolta di mano da Tiziano, se vogliamo prestare fede allo stesso storiografo aretino.

Nella tela di Lovere intanto, chi non iscorgerebbe una figura eminentemente giorgionesca in quel cavalleresco guerriero, tutto chiuso in armatura, marzialmente atteggiato (il mostruoso drago steso, vinto, a' suoi piedi), chi non sarebbe tentato anzi ravvisarvi una riminiscenza del viepiù giovanile San Liberale della pala del Barbarelli in Castelfranco? Il viso è bensì diverso, perchè, come si sa, il guerriero di Paris è un ritratto, quello cioè del condottiero veneto Giulio Manfrone, che rimase ucciso sotto le mura di Cremona nel 1526. Non ci consta invece quali relazioni egli abbia avuto colla città di Crema, dalla quale proviene il quadro. Quivi lo vide, pochi anni dopo il suo compimento sicuramente, il patrizio veneto Marcantonio Michiel, autore presumibile di certo libretto di appunti (pubblicato di poi sotto la denominazione ben nota dell'*Anonimo morelliano* (1). Egli così lo descrive: *In S. Agostino monasterio di frati eremitani . . . la palletta a man destra a mezza chiesa, della nostra Donna che tol el putino de spala de S. Cristoforo, con el San Zorzi armato, fu de man de Paris Bordon.*

E il Vasari alla sua volta: *In Crema ha fatto in Sant'Agostino due tavole; in una delle quali è ritratto il signor Giulio Manfrone per un San Giorgio tutto armato* (2).

Dove si manifesta maggiormente il naturale dell'artista si è nelle altre figure ed anche nel paesaggio.

Ben che egli cominci già a spiegarvi il suo fare un po' tronfio ed affastellato, pure il gruppo delle tre figure, fatte staccare sul tendone verde, sorretto con libertà nuova dai due angioletti, è una trovata geniale, degna di Tiziano e del Pordenone. L'incanto del colore per verità vi contribuisce sovranamente, e raggiunge il colmo nel tono argentino della bellissima testa della Vergine, non che nelle carni del Putto e nelle vivaci tinte dei panni, senza parlare altrimenti del modo magistrale col quale è reso l'effetto della luccicante corazza dell'aitante guerriero.

Per queste considerazioni ed anche perchè è presumibile il Manfroni abbia fatto fare il quadro mentre viveva (forse quale voto alla Madonna), vuolsi ritenere ch'esso appartenga ai più verdi anni del pittore, ossia

(1) Venne pubblicato la prima volta con note erudite dall'abate Jacopo Morelli bibliotecario della Marciana nel 1800, quindi in edizione riveduta ed aumentata, dallo scrivente nel 1884, presso il Zanichelli di Bologna.

(2) L'altro quadro è quello della *Discesa dello Spirito Santo*, ora nella pinacoteca di Brera. Sono entrambe tele e non tavole; scambio di termini non raro a riscontrarsi nelle descrizioni del Vasari.

quando egli non aveva forse per anco compiuto i cinque lustri d'età e, soddisfatto della riuscita dell'opera, si compiaceva qualificarsi per *Paris Bordonus Tarvisinus.*

Prima di lui certamente Tiziano, eseguì nel palazzo ducale in Venezia il suo San Cristoforo, che attraversa l'acqua col Bambino in spalla, uno dei pochi affreschi tuttora conservati a Venezia; nè appare fuor di luogo l' ammettere che Paris l'abbia veduto ed anche parzialmente imitato; tant'è vero che l' atteggiamento delle braccia nel movimento fatto per appoggiarsi al bastone è lo stesso nel dipinto del maestro di colui, che si potrebbe quasi chiamare suo scolaro. Fra le poche opere di Paris citate dal Vasari è rammentata (quale affresco per isvista) la grande tela, oggi uno dei precipui ornamenti della pinacoteca di Venezia, rappresentante la scena del *pescatore che presenta alla Signoria di Venezia l'anello di San Marco.* Nessuno vorrà negare che fra tutte le opere del nostro pittore sia codesta la più insigne per ricchezza di composizione e magnificenza di colorito. Prescindendo dalla medesima tuttavia non saprei accennarne alcuna, fra le molte che mi è accaduto di vedere in tanti luoghi, da paragonarsi, per la primitiva freschezza del pensiero e lo splendore delle tinte, alla tela della pinacoteca di Lovere; la quale meriterebbe da sola d' incoraggiare l'amatore ad intraprendere una gita a quel ridente paese del lago d'Iseo.

Madonna col Bambino e i Santi Cristoforo e Giorgio - Paris Bordon - *Gall. Tadini, Lovere.* - *Fot. Achille Ferrario.*

Nella stessa sala si vede appesa una tela assai più piccola, dove è ripetuto lo stesso soggetto, dall' antico proprietario, il conte Tadini di Crema, tenuta pel bozzetto della pala. Dolce illusione, non dissimile da quelle in cui si compiacciono cullarsi ben parecchi proprietari, facilmente inclinati a esaltare quanto si trova in loro possesso. Nel caso presente sta il fatto che qualunque conoscitore spre-

San Cristoforo - Tiziano Vecellio - *Palazzo Ducale, Venezia. Fot. Anderson.*

giudicato vedendo la replica del grande quadro in proporzioni ridotte, non potrà ravvisarvi altro che una copia d'epoca più tarda, non foss'altro in ragione della opacità ed oscurità generale del colore, propria dei pittori del sei e del settecento, a differenza di quelli dei secoli precedenti. E acciò i visitatori della galleria avessero a sincerarsene da sè, si volle collocare appunto la copietta vicino all'originale, nel riordinamento effettuato due anni or sono nella pinacoteca stessa, mentre altri pretesi originali di grandi artisti furono relegati nelle sale posteriori.

Non si saprebbe dipartirsi da così grato argomento, qual'è quello della resurrezione di tanta opera d'arte, senza rammentare le circostanze che ne favorirono l'effettuazione. La Congregazione di Carità di Lovere, da cui dipende la pinacoteca Tadini, compresa, da parecchi anni a questa parte, della opportunità di provvedere in miglior modo al decoro della raccolta artistica a lei tramandata, aderendo alle esortazioni dello scrivente, si era decisa a mandare successivamente al Cavenaghi due fra i più pregevoli quadri, bisognosi di restauro. Primo quello della monumentale Madonna di Jacopo Bellini, di quel raro antesignano della pittura veneta, i cui dipinti andarono quasi tutti perduti, sì che oggidì è conosciuto quasi unicamente per le serie de' suoi apprezzatissimi disegni. Seguì quindi il ritratto del Parmigianino, altro artista raro ad incontrarsi.

Quanto abbiano guadagnato del loro originario aspetto codesti due dipinti mediante le cure ad essi prodigate dall'ottimo medico cui erano stati affidati, bene lo sa chi li vide quali erano prima, e quali si presentano ora.

Una visita del nostro amico nobile Guido Cagnola a Lovere non potè non attirare la sua attenzione sulla grande tela di Paris, come quella che gli faceva intravvedere i tesori del fulgido colorito, anche sotto il velame delle sozzure cagionate da precedenti manipolazioni, e nello stesso tempo accese il suo animo, amante del bello, del desiderio di vedere l'opera rimessa nel debito onore. Ma poichè i mezzi finanziari della Congregazione, cui incombe pure l'obbligo di provvedere alle scuole per l'insegnamento artistico, non le permettevano di assumersi per intero l'impegno occorrente all'effettuazione di un ripristino di tanta importanza, il Cagnola volle renderlo possibile, prendendo a suo carico la metà del relativo importo. Esempio da essere utilmente ricordato quando si pensi quante opere, nelle gallerie e nelle chiese, aspettano tuttora il benevolo intervento d' illuminati protettori.

Quanto alla pinacoteca Tadini, che possiede parecchi altri quadri degni di osservazione, si può dire che nelle condizioni in che si trova ora, (ben che non rispondano peranco a tutto quanto si potrebbe desiderare) è riescita ad effettuare un' attrattiva accresciuta, da aggiungere a quelle che il paese di Lovere ha sempre offerto al visitatore, in grazia della sua amena posizione, in capo al bel lago che divide il territorio bergamasco dal bresciano (1).

GUSTAVO FRIZZONI.

(1) Se fino a pochi anni or sono Lovere, alquanto discosto dai grandi centri, era poco frequentato, ora coi nuovi mezzi di comunicazione ha già guadagnato notevolmente nel favore del pubblico. Per chi voglia recarvisi da Milano nel tempo più breve, si consiglia di aprofittare, giunto a Bergamo, della tramvia che passa per la Valle Cavallina e conduce in due ore e mezza sull'altura di Castro, donde si scende con vettura a Lovere, per un percorso di meno che due chilometri. Si ha tempo così di fermarsi a Lovere ben sei ore, per essere di ritorno a Milano la sera del giorno stesso. Volendo variare strada si può percorrere tutto il lago in piroscafo da Lovere a Sarnico.

Brescia alla sua volta è in comunicazione col lago mediante il treno ferroviario che mette ad Iseo, in coincidenza co piroscafo quattro volte al giorno.

Da Lovere poi si possono fare delle escursioni nell'attigua Valle Camonica a mezzo la guidovia Lovere-Cividate che s'innoltra per quasi due ore nella valle stessa.

E acciò si sappia che vi si può star bene, vuolsi avvertire in fine che da poco tempo è stato riaperto l'hôtel Lovere, in vasto e ben situato caseggiato, tutto rimesso a nuovo e degno di gareggiare coi migliori alberghi mentre i passeggeri che si contentano di un trattamento più famigliare si trovano soddisfatti dell'antico albergo di Sant'Antonio. G. F.

ERRATA-CORRIGE.

Nell'articolo « Una tavola di Guidoccio Cozzarelli » nel Fascic. 11, pagina 174, invece di " Guidoccius „ deve leggersi "Guidocius„ invece di " MCCCLXXXIV„ deve leggersi " MCCCCLXXXIV.„

Una scultura del Rinascimento
a Viadana

La piccola città di Viadana nel Mantovano serba, pei dilettanti d'arte, sorprese inaspettate. Una delle sue chiese, S. Maria del Castello, costituisce adirittura un piccolo museo di pregevoli opere d'arte. Uno degli altari della navata sinistra è adornato di un grande polittico, segnato e datato del 1449, di Bartolomeo Vivarini. In ricca incorniciatura di stile gotico, vi si vede rappresentata nella fila inferiore, la Madonna con tre santi a ciascun lato di essa, mentre la fila superiore è occupata da Gesù crocifisso, con ai lati la Madonna e Giovanni Evangelista nel mezzo, e tre santi papi e vescovi da ognuna banda di esso. L'opera, pur troppo in cattivo stato di conservazione, merita speciale attenzione, essendo il lavoro più antico di data accertata, che si conosca del maestro. Su uno degli altri altari, si trova una pittura della scuola cremonese, raffigurante un S. Cristoforo; ma più importante di questa è uno stendardo con da un lato la Madonna, dall'altro S. Biagio, una delle abbastanza rare opere di Antonio Badile, il presunto maestro di Paolo Veronese. L'altare della cappella del Sacramento, a destra del coro, infine è decorato della Deposizione nel sepolcro che riproduciamo a corredo del presente articoletto, e di cui diremo quel poco che abbiamo potuto sapere.

Il lavoro è eseguito in terra cotta non colorita ed ha la larghezza di quasi 2 metri e mezzo per l'altezza di metri 1,50, senza comprendervi la cornice che è moderna. Originariamente esso si trovava nella chiesa di S. Nicolò de' Tolentini, appartenente al convento degli Agostiniani, fondato nel 1444. L'antica cronaca del convento dal titolo: « Chronicum brevissimum Conventus S. Nicolai Vitellianae [Viadana] ad litteram extractum a quodam libello manuscripto a Ad. Rev. Patre Parini, in quo series omnium Conventuum Congregationis Observ. Lombar. per ordinem alphabeticum digesta continetur », copiata alla lettera dal P. Calvi, e da lui voltata in italiano e continuata fino al 1650 (esisteva nell'Archivio di S. Agostino in Bergamo, ove egli la trascrisse) rammentava l'opera in discorso colle seguenti parole: « [Nella chiesa di S. Nicolò] vi è poi una scultura o rilievo in creta rappresentante il *Mortorio di Cristo* dal S. Giov. Prever gentiluomo di Mantova, bellissimo al maggior segno » (1) Quando nel 1786 il convento fu soppresso, e qualche anno dopo demolito (2), il nostro bassorilievo fu traslocato nella chiesuola di S. Maria Maddalena, attinente al convento dei Cappuccini. Quest' ultimo essendo stato soppresso nel 1798, fu acquistato dalla Congregazione di Carità per l'ospedale degli infermi, e in questa occasione anche il bassorilievo passò nel possesso di essa. Nel 1895 chiesa e convento dei Cappuccini furono demoliti per ragione dell'allargamento dell'ospedale, e allora il presidente della Congregazione di Carità fece dono del nostro bassorilievo alla chiesa di S. Maria del Castello, grazie all' intervento di Don Antonio Parazzi, allora parroco di essa, e non poco dopo, nel 1900, mancato ai vivi. A lui spetta anche il merito di aver sorvegliato la sua ricomposizione e ripulitura, che fu necessaria, poichè nel corso del tempo più volte era stato coperto di colori e nei ripetuti traslochi spezzato in moltissimi pezzi. Questo lavoro riuscì benissimo, e così la pregevole opera d'arte al presente si può ammirare del tutto reintegrata, senza che fosse stato bisogno di aggiungerle qualcosa di moderno per mancanza dei pezzi originali.

Deposizione, in terra cotta, nella Chiesa di Santa Maria in Castello. - Viadana.
Fot. Zannichelli - Viadana.

Essa, come si può scorgere anche dalla riproduzione che ne diamo, si compone di quattro figure quasi di tutto tondo (Gesù con le due figure che portano la sua salma, e S. Giovanni Evangelista al lato estremo di destra), mentre le altre sei vanno degradando dal rilievo altissimo (gruppo della Madonna con le due Marie) al rilievo bassissimo quasi stiacciato (vecchio con la torcia in mano, dietro la Maddalena). La composizione è ben ponderata, il gruppo principale di squisita bellezza nelle linee. Il panneggiamento dei vestimenti in generale è alquanto pesante, ma trattato in motivi per lo più semplici e di carattere monumentale. Il lenzuolo che involge il corpo di Gesù è plasmato invece con grande delicatezza delle pieghe. L'artista in generale ha messo ogni cura nel differenziare i panneggi secondo la diversità delle stoffe di cui consistono. Nel caratterizzare l'espressione delle teste egli ha adoperato due tipi principali da bel primo, in fondamento differenti l'uno dall'altro. Mentre quello delle tre teste maschili del gruppo principale è di una squisita regolarità, quasi ideale, modellato e elaborato fino alle ultime particolarità con rimarcabile, per non dire troppa finezza, nel tipo delle teste femminili, il nostro artista

(1) Traggo questa notizia, come pure le seguent dal libro dell'arciprete D. Antonio Parazzi: *Appendici alle origini e vicende di Viadana e suo distretto,* VIADANA, 1895, a pag. 82, libro che mi venne comunicato dal suo fratello Don Luigi Parazzi, direttore del Museo Civico di Viadana. Alla sua cortesia sono pure in debito per avermi egli procurato la fotografia che s pubblica con questo articolo. Si abbia egli per questo e per tutte le gentilezze che mi prodigò nel breve mio soggiorno a Viadana, i più sentiti ringraziamenti.

(2) I manoscritti e gli atti di esso che non furono dispersi, passavano allora all'archivio di S. Fedele in Milano. Ivi forse si potranno rinvenire notizie più precise sull'epoca e l'autore del nostro bassorilievo. Preghiamo gli eruditi milanesi che si interessano della storia dell'arte, di fare delle ricerche in proposito.

rivela un realismo quasi donatelliano. Esse sono trattate in maniera più forte e sommaria, nondimeno arrivano ad esprimere un profondo benchè misurato dolore. Una sola figura ne fa eccezione, e sarebbe quella piangente rappresentata in fondo all'estrema sinistra: essa tocca proprio alla caricatura. Studiando in complesso il concetto e lo stile del nostro rilievo, ci pare doverlo collocare già nell'epoca di transizione dal Quattrocento al Cinquecento, e assegnarlo piuttosto al principio dell'ultimo se non alla fine del primo.

Circa il suo autore restiamo del tutto al buio. Di quel Giovanni Prever che la *Cronaca* sopracitata nomina come tale, nulla si è potuto trovare nelle ricerche fatte appositamente negli archivi di Mantova dal chiaro loro direttore Alessandro Luzio (1). La supposizione emessa recentemente (2) che l'opera in discorso possa essere un lavoro dello scultore e medaglista mantovano Gian Marco Cavalli, benchè al primo aspetto abbia qualche verosimiglianza, essendo egli nativo di Viadana, dev' essere scartata, poichè nulla vi si ravvisa che abbia affinità stilistiche coi suoi lavori accertati (mezza figura in terracotta di Battista Spagnoli nella Biblioteca a Mantova, busto in bronzo dello stesso nel Museo di Berlino, e probabilmente anche il busto del Mantegna al suo sepolcro in S. Andrea di Mantova). C. DE FABRICZY.

(1) Un Padre G. B. Prever fu il confessore dello storico Giannone (vedi *Nuova Antologia*, fasc. del 16 febbraio 1903 a pag. 704). Nella provincia di Torino esiste, del resto, un paese di nome Prever.
(2) Prof. VITTORIO MATTEUCCI, *Le chiese del Mantovano*, Mantova, 1902.

Dipinti abruzzesi all'Esposizione di Chieti

Se la mostra di Chieti, così ricca di majoliche e di oreficerie, di merletti e di tappeti difetta, e non certo per colpa degli ordinatori, di opere che valgano a dare cognizione di ciò che fu l' antica pittura abruzzese, presenta, tuttavia, due dipinti di non scarso interesse per gli studiosi d' arte, come quelli che recano il nome di due artisti, l'uno ignoto finora come pittore, l'altro del tutto sconosciuto.

Rappresenta il primo quadro la Vergine seduta, in atto di sollevare un velo sul Putto, che addormentato le giace in grembo, mentre due angeli le porgono sui capo la corona.

Il fondo è messo a oro e reca all'intorno, nella parte superiore, un ornato graffito; così pure graffiti sono i due angeli, quasi che l'artista avesse voluto, con raro sentimento d'arte, ch'essi solo in ispirito fosser presenti, e che nulla turbasse la dolce intimità della scena. Per quanto la pittura sia in miserando stato di conservazione, perchè guasta da restauri e in gran parte ridipinta, specialmente nel manto della Madonna, il gruppo appare assai bene composto e di una nobiltà di linea che fa pensare a un artista di non comune perizia, e ispirato da manifestazioni d'arte non volgari. Sul piano della cornice antica, di colore azzurro a fiori d'oro e collegata intimamente al dipinto, è scritto in alto, a grandi lettere maiuscole gotiche:

OPVS . NICOLAY
DE. GUARDIA. GRELIS

È costui una persona sola con l' orafo celeberrimo di cui tanti capolavori ripetono il nome nella mostra di Chieti, e che sembra esplicasse con onore il suo talento singolare anche nel campo della scultura in

La Vergine col Putto - Nicola da Guardiagrele - Proprietà del signor G. Salvadori di Firenze.
Fot. del Gabinetto fotografico del Ministero della P. I.

pietra (1)? Mancano i dati per potere affermarlo con sicurezza, nè vogliamo noi addentrarci in una simile ricerca, che può giustamente parere oziosa: a noi basta aver richiamato l'attenzione degli studiosi sopra quest'opera di uno sconosciuto pittore abruzzese dei primi decennj del quattrocento, indipendente, più di quanto potrebbe sembrare a prima vista, dalle forme toscane, e seguace piuttosto (come indicherebbero i tipi della Vergine e del Putto, le proporzioni delle figure, e l'accentuato tondeggiare del modellato) delle correnti artistiche marchegiane ed emiliane.

La Vergine assistente al matrimonio del Bambino con S. Caterina - Matteo da Campli. Prop. del Comune di Pizzoli (Aquila). - *Fot. del Gabinetto fotog. del M. P. I.*

Strettamente legato all'arte toscana, e particolarmente senese, si mostra, invece, l'altro pittore apparso all'esposizione di Chieti col quadro qui riprodotto, anch'esso, purtroppo, in condizioni assai deplorevoli. Raffigura la Vergine col capo e il corpo avvolti in un largo manto turchino a stelle d'oro, che assiste adorando al matrimonio del Figlio con Santa Caterina. Reca in basso, in scrittura capitale, la firma:

MACTHEVS PICTOR DE CAMP . . .

Una scrostatura della superficie dipinta non permette di leggere le due o tre lettere che seguivano, e di cui la prima, appresso alla P. sembra una L; comunque appare molto probabile che sia nella lacuna da ricostruire un LO, e che sia perciò da ritenere il pittore originario di Campli, piccolo paese nelle vicinanze di Teramo. Tale congettura sembrerà anche più verosimile se si ricorderà come il quadro sia ancora conservato in Abruzzo, presso il comune di Pizzoli, che trovasi in provincia di Aquila, a piccola distanza da Campli.

L'artista è rozzo e scadentissimo costruttore, ma s'ingegna a strappare, per quanto può, alle opere d'arte della scuola ch'egli imita, il segreto nascosto del loro fascino e della loro grazia; e fino a un certo punto ci riesce, quando disegna il volto gentile della Madonna, quando le dispone sul capo le pieghe del manto, quando le congiunge sul petto le morbide mani, dalle dita snelle, sottili, affusolate; ma per volare gli mancano le ali, e resta terra terra di fronte ai maestri senesi del quattrocento, suoi contemporanei. Dico del quattrocento, perchè, nonostante un certo carattere arcaico che spingerebbe a far risalire il dipinto ad epoca più antica, credo convenga assegnarlo appunto al sec. XV, considerando che appartiene a una regione in cui l'arte pittorica si svolse molto a rilento e non visse di vita propria, e che alcune forme e alcuni motivi di esso richiamano alla mente già le prime opere di Sano di Pietro e, sopra tutto, di Benvenuto di Giovanni.

È da augurarsi ora che, tanto dell'uno quanto dell'altro quadro, le riproduzioni offerte nella *Rassegna d'Arte* permettano di riconnettere a queste, altre opere date ad artisti ignoti o recanti erronee attribuzioni.

ETTORE MODIGLIANI.

(1) Vedi VINCENZO BALZANO: *Nicola da Guardiagrele scultore?* Chieti, tipografia De Marinis, MCMIII. L'A. inclina ad attribuire a Nicola da Guardiagrele i bassorilievi già in Casa Patini a Castel di Sangro, fondandosi ragionevolmente sopratutto sulle analogie di composizione e stile che si riscontrano tra quelle sculture e bassorilievi del paliotto della cattedrale di Teramo.

Roma. — Doni al museo forense.

Il Municipio di Savignano di Romagna ha inviato una fotografia del ponte consolare romano sul Rubicone.

L'architetto prof. Michelangelo Majorfi ha inviato un *album* di disegni dei monumenti romani di Fiesole nonchè la descrizione degli scavi fiesolani (pianta dell'antica città, teatro, ruderi del foro, dei templi e sepolcri, terme, frammenti architettonici ed epigrafici).

Il prof. dott. Ettore Modigliani, ispettore della R. Galleria Borghese, ha donato una antica stampa, miniata a colori, raffigurante il Foro Romano qual'era al principio del sec. XIX.

Il sigillo di maestro Pietro

È venuto in mio possesso un sigillo che per il personaggio cui apparteneva e per l'epoca nella quale fu gettato non è privo d'importanza.

Il disegno mi dispensa dal farne una lunga descrizione: dirò solo che la leggenda † S MAGRI PET THEOLOGI CANOICI REGIN si traduce: † *Sigillum magistri Petri theologi canonici regini.*

La storia del personaggio ci dirà l'epoca precisa di questa piccola opera d'arte, tenendo conto che Pietro vi figura coi titoli di *maestro, canonico* e *teologo* di Reggio nell'Emilia.

Molti di quel nome appaiono nelle vecchie carte relative alla chiesa di Reggio (1); per limitarmi al tempo al quale accenna lo stile del sigillo, noto che un atto di locazione del luglio del 1190 (notaio Giberto) ricorda un *Canonicus Magister Petrus de Apulia,* forse quello stesso che una lunga serie di carte, dal 1196 al 1218, richiama coi titoli di *praepositus S. Prosperi,* di *Cardinalis et majuscola,* però mai con quello di teologo. Un altro *canonicus Petrus Romanus* appare ne' documenti del 1222 al 1231 quasi senza interruzione, ma non porta i nomi di maestro e di teologo. In fine una carta del 30 maggio 1228 accenna ad un terzo Pietro canonico, però col titolo di *archipresbiter Herberie (Rubiera).*

Il sigillo di Maestro Pietro.

La persona nella quale si concentrano le tre qualità di maestro, teologo e canonico col nome di Pietro fa la sua prima comparsa ai 17 agosto del 1229, presentando all'arciprete della cattedrale di Reggio una lettera del parroco di Campagnola, che ne accompagnava un'altra del Legato Apostolico. Questi considerando come *Magister Petrus apud Regium in theologia docens de honoribus . . . plurimum comendatur nec habeat sufficiens beneficium de quo valeat sustentari,* ordinava di procacciargliene uno in qualche chiesa di Reggio o di Modena e d'assicurargli un canonicato colla debita e consueta residenza; e poichè forse l'ordine del Legato non bastò, il papa Gregorio IX ai 21 giugno del 1231 ricorda che *Magister Petrus theologus . . . per quinquennium in civitate Regina in theologica docuit facultate,* e poi che *laudabile testimonium eidem magistro de honestate morum ac scientie meritis perhibetur* rinnova l'intimazione al Capitolo di Reggio, e con altra bolla del 4 luglio dà la stessa commissione all'abate di Canossa, Corrado Manfredi, assegnando intanto al maestro Pietro L. 8 imperiali sopra qualche monastero della Lombardia. In seguito a tante premure Pietro fu canonico, ed anzi ai 9 giugno del 1232 è detto arcidiacono. In quell'atto e in molti successivi è chiamato *Lombardus, ronxinus* e più spesso anche *divinus* e in un rogito del 15 settembre 1238 assume la dignità d'arciprete (1). Ma tenne poco l'onorevole ufficio, poichè una bolla di Gregorio IX del 14 settembre 1240 lo dice *bone memorie,* e ne assegna la prebenda vacante al nipote Stefano Lombardo.

Se pertanto un atto del 1250 parla ancora di un Pietro arciprete, deve questi essere tutt'altro dal maestro di teologia, l'opera del quale, come insegnante a Reggio, rimane fissata dal 1227 al 1240, e poichè maestro Pietro col titolo di canonico figura ancora in un rogito di Giovanni notaio del 15 settembre 1235 (2), si potrebbe forse arguire che il sigillo, nel quale egli accumula le qualità di maestro, di teologo e di canonico, venne fuso dal 1231 al 1235.

Il sigillo adunque è della prima metà del sec. XIII, e la figurina che ci presenta maestro Pietro nell'atto d'insegnare è mossa bene, e per la snellezza, forse esagerata, si stacca da quelle, per lo più tozze e dislogate, che si veggono in lavori di gran mole e di un secolo più avanti; ne cito un esempio: il frammento (ora nel museo di Modena) del sepolcro sul quale mastro Amadeo da Bergamo rappresentò un altro dottore di diritto (Pietro da Suzzara, morto a Reggio nel 1327), nell'atto che sta dettando a' suoi scolari.

Questo per l'arte; per la storia non è forse inutile osservare che dei sigilli con figure di dottori negli *studî* italiani medioevali, questo è forse il più antico, onde merita che se ne tenga conto nelle memorie della nostra cultura nazionale.

A. Balletti.

(1) La maggior parte dei documenti mi fu fatta conoscere dal M. R. Sig. Canonico Don Giovanni Saccani, che la trasse dall'Archivio della Cattedrale di Reggio: a lui pure debbo la notizia di un articolo di Angelo Mercati (in *Reggianello,* 1891, n. 5), che riassume le bolle di Gregorio IX.

(1) Tacoli, III, 90-93.

(2) *Archivio di Stato di Reggio:* schedario Fantuzzi.

Una tavola di Francesco Francia

Alla serie già numerosa delle opere di Francesco Francia vogliamo aggiungere la grande tavola che pochi mesi or sono avemmo occasione di vedere e di studiare in Napoli e che qui per la prima volta viene riprodotta e segnalata alla considerazione degli studiosi.

Alta m. 2,18, per m. 1,50 di larghezza, essa rappresenta S. Rocco, vestito in abito da pellegrino, su un fondo di paese. Il Santo ha arrestato all'improvviso i suoi passi e, col capo lievemente reclinato a destra, lo sguardo rivolto al cielo, appare rapito da una estatica dolcezza. Egli è infatti assorto nella visione dell'Eterno benedicente, che, avvolto in una nube di fuoco, sembra giungere a lui dall'infinito. Le colline intorno intorno si dispongono come un immenso anfiteatro, digradano in una gola profonda da cui sgorga placidamente un fiume, poi a mano a mano si allargano nella pianura popolata di alberi e di casette bianche. Due cavalieri avanzano dal fondo, per una strada serpeggiante, la quale si apre il

passaggio attraverso una siepe di vimini intrecciati. Sul primo piano un ramoscello di quercia sostiene un cartellino con la seguente iscrizione:

FRACIA AVRIFABER
MCCCCCII

Dell'autenticità di questa firma, per quanto esaminata attentamente, sembra non si possa dubitare in alcun modo; del resto ogni segnatura dovrà sembrare superflua a chi abbia qualche famigliarità con le opere di Francesco Raibolini e con le impronte caratteristiche dell'arte di lui.

Squillano alte note di colore nella tunica rossa, nel mantello verde cupo, nei calzari violetti del Santo; i ricami dorati che adornano i lembi delle vesti e i risvolti delle calzature palesano l'opera industre dell'orafo; la limpidezza del fondo, in cui gli alberi si adergono immobili nel silenzio, si adatta mirabilmente alla tranquillità della scena, con quell'unica figura che si leva placidamente ad esprimere l'ideale religioso di un artista devoto e pio.

S. Rocco - Francesco Francia - Proprietà privata, Napoli.

Pur tuttavia il quadro, se rivela una notevole abilità tecnica nella semplicità della preparazione, nella precisione del segno e nello smalto del colorito, non riesce nel suo complesso del tutto piacevole. Già la soverchia grandezza di quella mole veramente macchinosa la rende poco simpatica. Inoltre il modellato del S. Rocco è debole e le forme sono vuote e tondeggianti, per modo che tutta la figura appare fiacca e imbolzita. Quel capo biondastro reclinato, quella bocca semiaperta, quella mano levata in alto vogliono evidentemente esprimere l'estasi e la beatitudine della visione divina, ma invece riescono appena a diffondere intorno un senso di stanchezza e di studiato languore. Nelle insolite proporzioni della figura la singolare larghezza di forme che il Francia ereditò dallo studio della plastica sembra che sia andata smarrita; la compunzione profonda, l'intensità della preghiera, la sincerità dell'anima che, in tanto scarsa varietà di motivi, di tipi e di caratteri, il pittore bolognese così spesso riuscì ad esprimere, nel S. Rocco di Napoli sono divenute affettazione di un sentimento convenzionale.

Ciò non ostante la tavola ai suoi tempi dovette piacere molto se, due anni dopo da che essa era stata dipinta, Simone delle Spade ne ricopiò servilmente la figura del santo pellegrino per la sua ancona conservata oggidì nel museo di Berlino. Se non che il modesto seguace dell'arte di Francesco Francia non seppe render neppure quell'ideale che ancora, per quanto debolmente, aleggiava nell'opera del maestro, e negò ogni nobiltà al suo S. Rocco, ne indurì la fisionomia, ne ingrossò le ginocchia, ne irrigidì l'atteggiamento e il gesto come quelli di una marionetta. Il reclinare lieve del capo, la mano destra levata in alto in segno di stupore, nella tavola di Berlino non hanno più significato, perchè lo sguardo del santo non si posa sulla Vergine collocata alla sua destra. Così, sparita la figura dell'Eterno, che nel quadro di Napoli riempie di beatitudine gli occhi e il cuore del suo devoto adoratore, la figura di S. Rocco non aveva più ragione di esistere come il maestro l'aveva concepita. E Simone delle Spade la riprodusse più per suo esercizio e per suo diletto che per la gloria dell'arte.

ARDUINO COLASANTI.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Vandalismi.

Abbiamo letto nei giornali, in verità senza il minimo stupore, che il Consiglio Comunale di Firenze ha deciso di far correre il tramway in via Calzaioli, onde possiamo sperare di vedere in un tempo assai prossimo le vie e le piazze di quella città coperte di una fitta rete di fili metallici ravvolgente nelle sue spire monumenti e palazzi. Senza dubbio la visione della piazza del Duomo di Milano coi carozzoni che riddano perennemente intorno alla statua del Re Galantuomo, il cui cavallo si arresta inorridito dinanzi a tale spettacolo, turbava i sonni degli Edili fiorentini. Essi ci tenevano a provare al mondo come Firenze non sia seconda ad alcuna città nell'addottare i portati della scienza più moderni e.... più brutti. Quando si pensi che a Londra, or non è molto, discutendosi circa all'oppurtunità di permettere l'impianto delle tramvie elettriche in sostituzione degli omnibus, un Consigliere sorse a protestare citando appunto Milano come una città deturpata da questo mezzo di locomozione ed ebbe partita vinta! Così a Parigi neppure un Municipio radico-socialista ebbe il coraggio di proporre che i binari ferrati solcassero i *boulevards* o le maestose arterie come *Rue de la Paix, Avenue de l'Opéra* o la meravigliosa piazza della Concordia. Nè si potrà negare che i Consiglieri municipali parigini ed anche i londinesi non siano animati da spirito di ben intesa modernità, e non vogliano dotare quelle metropoli delle maggiori comodità ma, da gente prudente, educata e civile essi non intendono a quelle sacrificare la bellezza. Eppure Parigi, Londra come Vienna e Berlino, eminentemente moderne, non si possono certo confrontare per l'importanza artistica con Firenze, con Venezia e con Roma e le loro contrade, le loro piazze, per quanto ricche e adorne, non hanno il fascino delle nostre vie, delle nostre piazze. Bisogna dunque concludere che il senso della misura, il rispetto pei tesori accumulati attraverso ai secoli e l'amore del bello esularono dall'animo di coloro che presiedono alle sorti delle poco fortunate nostre città. Ah! povera Italia! i padri nostri tutto fecero per renderti la più bella fra le terre e noi, figli degeneri, studiamo ogni modo per spogliarti dei tuoi tesori: i mercanti di una volta ti adornarono di gemme, i bottegai dell'oggi ti riducono più meschina di una villanella. Nulla essi rispettano, nè la natura, nè l'arte; tutto, dalle cascate, dalle pinete e dalla laguna ai borghi turriti e alle vetuste città deve essere sacrificato all'ideale del moderno industrialismo.

g. c.

Le Vergini sagge e le folli del Vangelo
negli affreschi di Viboldone

Non s'è più parlato di questa vetusta chiesa dell'Ordine benedettino degli Umiliati, dacchè nel Novembre del 1893 pubblicò la *Lega,* per prima, notizia dell'importante rinvenimento della lastra tombale del Dottore dei Decreti, Guglielmo de Villa, che negli anni dal 1333 al 1365 resse la Congregazione come priore in Viboldone, dopo avvenimenti tumultuosi per la contestata di lui nomina a Rettore generale dell'Ordine.

Allorchè veniva in luce quel capovolto monumento, che nell'epigrafe confermava la notizia, data vagamente dapprima, che fosse il de Villa altresì scrittore reputato nella congrega degli Umiliati per certo commento o Zaffiro della regola di S. Benedetto cui fa accenno quella ignota iscrizione sepolcrale, si stavano eseguendo, dall'Ufficio Regionale, a mezzo del compianto restauratore sig. Armanini, opere di scrostamento e ripulitura dalla calce, che da più decine d'anni vi era stata posta, dei dipinti a fresco, che ornavano la chiesa tutta quanta, e non si accennò allora che alla pittura votiva al di sopra dell'altar maggiore, pel fatto che vi era in essa la chiara data del 1348, e scorgevasi l'effigie del de Villa stesso inginocchiato e presentato alla Vergine, sulla sinistra del trono, con cuspide alla giottesca, dai santi Battista e dall'arcangelo Michele, stando ritti in piedi dal lato opposto S. Bernardo e un Vescovo, dignitosamente paludato, ma senza speciali contrassegni iconografici.

Altre e molte però sono le scene testè ricuperate, oltre alla gran Crocifissione, coi busti d'Adamo ed Eva in basso sull'arco maggiore del tempio, e si riferiscono esse per lo più alla vita del Cristo, presentando qua e là molte cose degne ad osservarsi sia dal lato artistico che da quello iconografico. Basterebbe, al riguardo, a stuzzicare la nostra curiosità quella fitta schiera di soldati colla croce sullo scudo, che vedesi sulla campata a sinistra dell'altare, ma poichè lo scrostamento e la riconquista di quelle pitture è dovuta in buona parte al generoso sussidio elargito dal Nob. Guido Cagnola, lasciamo di buon grado ad esso l'onore di illustrare quei dipinti, ciò che egli potrà fare condegnamente mercè acconce riproduzioni fototipiche, e solo ne sia qui concesso di richiamare l'attenzione su un soggetto poco noto in genere nelle nostre chiese e nell'arte italiana, e cioè sulla dipintura sugli archivolti della seconda cappella, nella navata destra del tempio, ove da poco soltanto cessarono i lavori, delle cinque vergini sagge col Cristo nimbato fra di loro, nell'arcata verso l'altar maggiore e delle cinque vergini folli o fatue in quella che gli fa fronte, verso la porta d'accesso alla chiesa.

La campata in discorso è della dimensione di 6 m. in lunghezza per 3 di larghezza, fra le rispettive colonne tonde con capitelli a cubo e del tipo di quelle della non lontana badia di Chiaravalle. Superiormente la volta è a crociera, con nervature rotonde, che già tradiscono l'epoca inoltrata e di transizione dell'architettura lombarda, e nei quattro spicchi scorgonsi dipinti, con una gamma di colorito prevalentemente chiaro e giallastro, e con forme tratte dalla cosidetta arte bizantina, i quattro emblemi del tetramorfo evangelico, l'aquila dal piglio energico ed ardito, il bue ed il leone con lunghe ali entrambi, e da ultimo l'angelo in bianca veste, che designa l'apostolo S. Matteo.

Fin qui nulla che esca dalla consueta iconografia, ma sull'archivolto maggiore verso le navate centrali, sono i profeti maggiori e qualcuno dei minori, in numero di dieci che si prescelse di raffigurare, e nella fronte poi della cappella in aggraziati quadrilobi alla giottesca, scorgonsi ai lati, sotto le parvenze di giovani donne, l'una tenente la colonna e l'altra intenta a versare l'acqua da un'idria, le virtù della *Forza* e della *Temperanza*, e superiormente l'arcangelo San Michele colla bilancia, su cui quel celeste messaggero, più specialmente incaricato dalla divinità di tutore e guidatore delle anime dei defunti, suol pesare le buone e le cattive azioni.

Ora, per quanto concerne l'introduzione di S. Michele coll'istrumento che lo fa il temuto giudice nella *Psicostasi* o pesatura delle anime, possiamo ritenere che fosse esso un santo di speciale predilezione del dotto Guglielmo de Villa, giacchè è da quel divino messo alato, che già indossa, verso la metà del XIV secolo, l'armatura del guerriero, quale non portava l'effigie sua nei secoli precedenti, che il de Villa viene presentato al trono della Vergine madre nel dipinto più sopra accennato; ma più singolare è fra di noi la riproduzione del soggetto citato, delle Vergini sagge e folli del Vangelo, che solo in Francia ebbe certa diffusione e si prestò nelle cattedrali di Strasburgo, di Notre Dame di Parigi, di Autun a raffigurazioni scultorie assai pregiate, poste per lo più a decorazione delle porte dei tempii, occupando le vergini prudenti la lesena di sinistra, rispondente al lato del Vangelo, e le fatue quella invece volgente verso l'epistola.

Nella pittura di questa cappella testè riapparsa, non può naturalmente verificarsi quella comunanza di disposizioni, tanto più essendo le dieci vergini effigiate l'una sopra l'altra in quadretti rettangolari, ma va osservato che rispetto all'altare di quel sacrario, occupano le vergini sagge il posto di sinistra, riservato alla lettura del Vangelo nelle disposizioni liturgiche relative alla Santa Messa, e le fatue invece quello opposto di destra.

Sotto il rispetto dell'arte sarebbe follìa il pretendere in una chiesa conventuale, a circa quattordici chilometri dalla città, in una plaga umida e fuor delle vie battute, quei miracoli di composizione e tecnica esecuzione per cui vanno celebrate le pitture di altri chiostri. Vi è però certa ingenua e piacente fattura, e se il carattere giottesco non è così perspicuo, come nei maggiori dipinti del presbitero e nella Crocifissione già menzionata, s'intravvedono, in alcuni particolari, le prime grazie del Rinascimento, cosicchè potrebbero essere state eseguite da artista già ispirato agli albori della nuova scuola.

Si presentano a Viboldone le cinque vergini predilette dal mistico effigiato colla destra benedicente, tutte con volti spiranti ingenuità e candore ed abiti attillati e

composte: porta ognuna d'esse, con atteggiamenti diversi, la lampada foggiata a guisa di vaso globoso terminante a punta, per essere piantata, all' occorrenza, nell' arena senza che l'olio si spandesse (1).

Com'è noto, dal testo evangelico del C. 25 di Matteo, le dieci vergini, cui era stata data una lampada ad ognuna perchè fossero pronte a ricevere gli sposi attesi e che mai non giungevano, finiscono per addormentarsi tutte quante, ma allorchè, al rintoccare della mezzanotte, si levano clamori e grida che annunciano la loro apparizione, solo le cinque vergini sagge e premurose che avevano approntato l'olio nelle rispettive lucerne, sono in grado di andare incontro allo sposo, e le altre cinque invece, dopo aver supplicato invano per aver olio, si vedono misconosciute dallo sposo stesso che chiamano ad alta voce, d'onde l'insegnamento morale tratto da quella parabola: *Vigilate quia nescitis diem neque horam.*

Nei commenti a quel racconto, dal Le Maître de Sacy, si interpreta la mancata provvista dell'olio da parte delle vergini folli, come dovuta ad eccessiva cura delle loro personali avvenenze e del loro abbigliamento, e ad un concetto consimile si attenne l' ignoto pittore di Viboldone, dando a siffatte vergini, in opposizione alle sagge, visi capricciosi, movenze più spigliate, con ricchi abiti a larghe maniche e di preziosi tessuti, che lasciano loro preferibilmente scoperto il volto e le braccia.

Con una iconografia poi censurabile, giacchè non si tratta pur nelle cinque vergini sagge di sante o beate, ma di giovinette ebree, ricche di virtù, ma non riconosciute sugli altari, vennero date alle più vicine al Redentore le aureole, distintivo di santità, locchè del resto fa risaltare ancor più la differenza che passa fra di loro e le vergini troppo dedite ai godimenti della vita, tanto più non essendo stato osservato nelle loro raffigurazioni l'artificio dall'egual soggetto espresso nel presbiterio della Certosa di Pavia, di far tenere in mano alle cinque vergini folli l'egual lampada delle sagge, ma rovesciata.

Resta ora a dirsi dell'introduzione di quel soggetto a Viboldone, e così in una regione come l'Italia in genere tutta quanta, che non riprodusse quel soggetto, quantunque tratto, non già da leggende apocrife, ma da una parabola del Vangelo, pel motivo forse che pareva, di fronte al Cristo, per quanto raffigurato in quel racconto come il mistico sposo, poco opportuno il far ricorso ad una costumanza ebraica.

Non si è in grado qui, come a Pavia o per alcune raffigurazioni francesi dei Priorati cluniacensi, di ascrivere l'apparizione di quella scenica rappresentazione all'influsso di Corporazioni, che avevano la sede loro maggiore sulle terre d'Oltralpe, — ma una spiegazione oltremodo plausibile l'abbiamo nel fatto che è precisamente nelle scuole teologiche e fors' anche di Parigi stesso, che disputò a lungo ed ebbe onori e trionfi quell' insigne Dottore dei decreti, che era il de Villa, cosicchè è all'ispirazione sua diretta che va manifestamente dovuta la riproduzione, nel cenobio da lui retto con tanta autorità e sapienza, e di quell'episodio evangelico oltremodo gradito in Francia e fors'anche del culto a San Michele, tenuto sulle rive della Senna e della Loira come il gran protettore di quella nazione.

Aggiungasi che se la ripugnanza a valersi di quella scena iconologica ad ornamento dei tempii era forse più viva da parte del clero secolare, assai maggior libertà, nell'adozione dei soggetti prescelti per l' ornamentazione dei conventi e delle rispettive chiese, era lasciata al clero regolare, non direttamente soggetto ai Vescovi ed Arcivescovi diocesani.

E notisi che se in qualche caso, come nella cripta di Anagni, si esagerò anzi nella teatrale rappresentazione di quella parabola, fino al far scacciare dal diavolo le vergini folli ignude, il soggetto fu svolto invece con sufficiente garbo e dignità a Viboldone, non senza avvertire che, in fondo, gli Umiliati stessi erano benedettini e forse con qualche tendenza alle consuetudini cluniacensi, come lo dimostrerebbe anche la dedica del tempio a San Pietro e Paolo, essendo San Pietro, dai tempi di Stefano IV, nel 964 stato prescelto a tutore dei cluniacensi, cosicchè certa propensione potevano avere essi stessi a far dipingere nella loro chiesa quel soggetto di tutta predilezione delle chiese francesi.

Da tutte siffatte considerazioni, che abbiamo qui brevemente riassunte, puossi vedere di quanto interesse artistico ed iconografico siano i dipinti ultimamente venuti in luce a Viboldone e di cui s'ignorava fin qui l'esistenza. È una nuova pagina di studio e di attraenti considerazioni, che si offre agli indagatori dell'arte lombarda, non ancora esplorata in ogni sua parte, e più nel senso religioso delle sue rappresentazioni, quanto si merita ed è bene venga fatto di volta in volta un accurato esame di quanto non si potè fin qui osservare per circostanze diverse, affinchè la nostra conoscenza su quell'arte non si limiti alle parvenze esteriori, ma risalga alle fonti della storia e della sacra liturgia.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

(1) Nessuna traccia a Viboldone della porta aperta e dei fiori ai piedi delle vergini sagge, e neppure per le vergini folli del tronco secco coll'ascia infissavi che vedesi in qualche rappresentazione di Francia.

Bibliografia

= **Molmenti P.,** *La storia di Venezia nella vita privata*, Par. I, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905, 4°. fig.

Levando gli occhi dall'ultima pagina di questo ricco volume e rivedendo, come in una corsa fantastica del pensiero, tanta espressione di vita, dieci volte secolare, in monumenti ed in documenti, in figure ed in fatti, io provo in me una curiosa impressione, che non riesco a convincermi come questo libro abbia potuto essere concepito e formato e vivere quasi un quarto di secolo in una veste diversa da quella odierna, senza cioè il potente sussidio delle illustrazioni grafiche. Parmi quasi che fino ad oggi una metà dell'opera fosse rimasta nascosta nella mente dell'autore e che solo oggi, vedendo anch'essa finalmente la luce, l'opera possa dirsi veramente completa.

Non che, intendiamoci, anche il testo non sia nella presente edizione, notevolmente ricorretto ed ampliato, anzi in più luoghi quasi intieramente rifatto. Il Molmenti non solo non dimentica e non trascura il più piccolo contributo che al suo soggetto hanno offerto le affannose e sottili ricerche storiche di questi ultimi vent'anni, non solo tien conto anche di pubblicazioni secondarie, che pur qualche pietruzza abbiano portato alla ricostruzione del grande edificio della vita privata veneziana, ma

rifonde assieme il vecchio e il nuovo materiale, traendone non un intarsio o un musaico, ma una creazione sola, intiera, veramente originale. E agli altrui sussidi, o diretti o indiretti che siano, egli molto aggiunge del proprio, così per la originalità del concetto generale creatore, che in tutte le parti dell'opera si trasfonde, come per le parziali ricerche erudite da lui direttamente compiute, delle quali è prova il buon manipolo di documenti d'archivio (parecchi tra essi inediti) che egli, a completamento e quasi a fondamento del suo racconto, aggiunge in appendice e che, giudiziosamente scelti, sono come tipi o modelli delle varie specie degli atti pubblici o privati di quei tempi.

Ma, ripeto, ciò che costituisce la vera importantissima novità di questo libro, sono le illustrazioni, che lo rendono opera tanto artistica quanto era ed è storica, e che appunto ci inducono a parlarne un po' distesamente in questo periodico. Giacchè se da tali illustrazioni gli studiosi della storia veneziana trarranno vive le immagini di quello che fu la vita di quei tempi e ne avranno quindi valido presidio nelle loro erudite ricerche, non meno potente sarà l'aiuto che da esse immagini verrà agli studiosi dell'arte veneziana, quanto a dire dell'arte mondiale; nè ci sarà d'ora in poi nessuno di loro che non abbia talvolta bisogno o utilità di cercare in questo libro la spiegazione o il nome o il raffronto di qualche particolare di un dipinto o di un bassorilievo. A chi soltanto ne faccia scorrere fuggevolmente le pagine, passan dinanzi agli occhi, come in un meraviglioso caleidoscopio, i mille e mille elementi di cui quell'arte si compose: pilastri, capitelli, medaglioni, urne, pozzi, ponti, camini, sedie, letti, scale, impalcati, piante e vedute dell'antica città, alati leoni, sculture allegoriche, forme innumerevoli di navi come: le acazie, le conche, le roscone, le triremi, i buci, e poi monete, bolle plumbee, sigilli, armi, insegne di confraternite, vesti, cofanetti, carte da gioco, vetri, smalti, arredi sacri, strumenti musicali; tutto questo, tratto da incisioni, da bassirilievi, da capitelli di colonne, da miniature e da disegni di codici, da musaici e specialmente da dipinti del Mantegna, dei Bellini, del Carpaccio, vale a dire dai testimoni più insigni e più autorevoli di quell'antica e varia esistenza. Dire che queste illustrazioni, ad una ad una, sono non solo appropriate, ma scelte con cura e con finezza tale di criterio che esse rappresentano come il modello tipico di ciascuna forma, è superfluo, chi ricordi la conoscenza che del materiale artistico veneziano ha il Molmenti; non il testo sembra aver preceduto di quasi un quarto di secolo la scelta della illustrazione, ma anzi questa invece avere tratto dietro a sè, come chiosa, le parole del testo. Un caso solo, su tante centinaia, non mi soddisfa appieno, ed è quando, a mostrare la forma delle stanze da letto veneziane, si riproducono due affreschi di Giotto della cappella Scrovegni. Già anzitutto si può obbiettare che nè Giotto è veneziano o neppure per breve tempo (a quanto si sappia) vissuto in Venezia, nè Padova, al principio del '300, è ancora Venezia. Ma è poi da osservarsi che quella forma rudimentale di stanza da letto o, per meglio dir, di edificio, sormontato da un frontone triangolare per ogni facciata, nel cui interno non si vede che un giaciglio difeso da una tenda, e nella cui parete a capo del giaciglio si apre una finestruola ad arco rotondo, non è neanche toscana, ma una forma schematica tradizionale, che Giotto prese, come quasi tutti gli elementi dell'arte sua, da più remoti modelli, tanto che ne troviamo i primi esempi in miniature ed in musaici antichissimi e di luoghi diversi. Dei quali esempi, se non temessi di riuscire soverchiamente prolisso, potrei qui citarne parecchi.

Ma se tutta l'opera, come dissi, interessa senza limite lo studioso dell'arte, ben più particolare interesse ha per noi il capitolo consacrato alle arti belle. Qui il Molmenti passa in una rapida rassegna lo svolgimento delle arti veneziane, dalle loro origini sino a Jacopo Bellini, vale a dire sino al sorgere della classica rinascenza, mostrando specialmente quale influsso abbiano esercitato sullo svolgimento loro, e in particolar modo sull'architettura e sulla pittura, i modelli bisantini, e come solo a poco a poco sia tale influsso cessato. Più ampia parte è data alla architettura, minore (e giustamente, consideratane la rispettiva importanza in quel tempo) alle altre arti. Tuttavia per la scoltura avremmo assai volontieri veduto far cenno della notevole parte che in essa ebbe l'esempio di Giovanni Pisano, e non avremmo voluto veder dimenticato quell'Andriolo, che fu uno dei più insigni scultori del '300 e di cui anche a Padova si conservano dei capilavori stupendi. Per la pittura, sanno già i lettori che tra il Molmenti e chi scrive queste righe c'è alquanto disaccordo sulla importanza da darsi alle opere del secolo XIV ed alle relazioni che tra esse e quelle del secolo seguente intercedono; nè è questo il luogo di ritornar sulla questione che io mi propongo un giorno di esaurire. Debbo però riconoscere che il Molmenti ha qui assegnato a quelle prime espressioni della pittura veneziana posto, se non precipuo, certo abbastanza ragguardevole, mentre più ampio svolgimento avrebbe forse desiderato l'azione che l'arte padovana e specialmente quella del Guariento esercitò sull'arte sorella, di quel Guariento, il cui grande affresco dell'Incoronazione testè scoperto, fu più tardi ricopiato quasi fedelmente (e sarebbe stato bene notarlo) da Jacobello del Fiore e imitato da altri parecchi veneziani ed inspirò particolari preziosi anche ai migliori artisti della Rinascenza (1).

Ma io mi accorgo che ormai, per tema di apparir eccessivo laudatore, io cesso di essere giusto. Non è una storia sola e compiuta delle arti veneziane che il Molmenti ci ha dato ed ha inteso di darci, bensì una storia della vita privata di Venezia, nella quale le arti hanno posto notevolissimo, ma non possono usurparne di più a detrimento degli altri capitoli. E del resto anche negli altri capitoli, per l'economia e per l'equilibrio della generale trattazione, molto l'autore ha dovuto accennare fugacemente, ora riassumendo quanto fu da lui o da altri trovato, ora indicando la via a nuovi ed a più minuti ricercatori. Nè poteva farsi altrimenti, senza danno del libro e fastidio del lettore. Certo è che da questo primo volume la storia della grande regina dei mari riesce lumeggiata in una sintesi potente, come di più non si può chiedere; talchè, per concludere come ho incominciato, quando giunti alla fine, si tolgono gli occhi dall'ultima pagina del libro, il nostro sguardo abbraccia un affascinante quadro di vita millennaria, e l'animo nostro si volge grato al Molmenti, che tale visione ci ha fatto godere.

ANDREA MOSCHETTI.

= *Burlinglon Magazine,* Settembre. — Mr. **Francis Cook** rivendica come un'opera autentica di Tiziano un ritratto di Laura dei Dianti, amante, poi moglie di Alfonso I di Ferrara, di cui parla il Vasari e ne traccia tutta la storia. Certo, se è un vero Tiziano, il quadro ha assai sofferto nelle sue peregrinazioni.

Ottobre — *Note su Palermo medievale* di **Cecilia Waern**. È un primo articolo in cui l'autore esamina alcuni monumenti, come la Zisa, che ha conservato il suo carattere arabo con alcune poche sovrapposizioni bizantine, e la chiesa della Martorana ove troviamo riuniti parecchi stili, l'orientale, il bizantino, il normanno. — *Due capolavori di oreficeria perduti,* del reverendo **H. Thurston**. Questi ci dà la descrizione e la riproduzione di due veri gioielli di quell'arte dell'orafo, che ebbe da noi tanti sommi. Il primo è un bottone di piviale ordinato da Clemente VII a Benvenuto Cellini, l'altro la tiara che il Caradosso fece già per Giulio II. Entrambe queste opere, in cui la bellezza e la preziosità delle gemme era superata dalla eccellenza della esecuzione, furono fatte a pezzi sotto il P. M. Pio VI per pagare l'indennità di trenta milioni che Napoleone pretese da lui. — *Una pala d' altare di Alesso Baldovinetti* è uno scritto di **Herbert Horne,** di grande interesse. Trattasi di una tavola che il chiaro critico e coscienzioso ricercatore inglese ha ritrovato, in un canto della sacristia di S. Ambrogio di Firenze, per la quale chiesa, secondo documenti pubblicati dall'Horne, il Baldovinetti eseguì il dipinto. Pur troppo questo ha subìto guasti e ristauri, nè è tutto di mano del maestro, anzi il nostro A. si propone, in un prossimo articolo, di rivelarci l'autore della parte centrale, una personalità artistica, che portava il nome di « Il Graffione ».

(1) Osserveremo anche che i quadri del Semitecolo, che il Molmenti dice esistere nel duomo di Padova, sono invece nella biblioteca capitolare, e che piccola parte degli affreschi di Giusto nella cappella Cortellieri agli Eremitani, che egli assevera intieramente perduti, è stata ricuperata, alcuni anni or sono, togliendo alcuni vecchi quadri sovrapposti.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Canosa. — Un sepolcro antico.

A Canosa, mentre si eseguivano alcuni scavi nello stabilimento De Muro, venne in luce un sepolcro antico perfettamente conservato, in cui si rinvennero quattro anfore di color nero con figure rosse, ornati e teste, quattro piccoli vasi a calice, pure figurati, una scatoletta con coperchio, su cui è incisa una testa di Medusa, una lancia, una specie di padella con manico su cui è inciso un uomo ignudo, un piatto del medesimo genere, delle anfore, un altro vasetto simile e una infinità di vasi di piccole dimensioni, di foggie diverse.

Pienza. — I danni al Duomo.

Si è là recata la Commissione nominata dal Ministro della Pubblica Istruzione per constatare i danni del Duomo e proporne i rimedi.

La Commissione era composta del comm. Alberto Rocco, Ispettore superiore del Genio Civile di Roma, dall'arch. comm. Riccardo Mazzanti, Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dell'arch. cav. Agenore Socini, direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti della Toscana e del cav. De Stefani, professore di Geologia nell'Istituto Superiore di Firenze.

Furono subito iniziati lavori di saggio ed i relativi studi.

Dai saggi eseguiti si potranno dedurre le cause che determinarono le forti lesioni e l'abbassamento dell'abside di circa 85 cent.

Infatti si sono rilevate delle enormi fenditure, le quali derivano non dalle infiltrazioni dell'acqua sullo strato argilloso, come fin qui fu creduto, ma dal fatto che invece la parte a tergo fu fondata in origine sul masso mobile.

Tale asserzione confermerebbero i commentarî di Pio II.

Parigi. — Una comunicazione del prof. Mahler sulla Venere dei Medici.

Si è attribuito finora alla scuola di Prassitele l'originale della celebre Venere dei Medici, che si conserva a Firenze.

Ora invece il prof. Mahler, in una recente comunicazione all'Accademia di iscrizioni e belle lettere di Parigi, ha voluto rivendicare a Lisippo la paternità di questa magnifica statua.

Egli ha dimostrato le analogie spiccatissime tra la Venere Medicea e quella di Apoxiomene di Lisippo, tra la testa della Venere e quella di donna che si conserva a Dresda, attribuita a Lisippo. Di più ha ricordato come si conservasse nel XIV secolo una copia della Venere dei Medici che portava sulla base il nome di Lisippo e che fu poi distrutta come oggetto *inhonestum* per ordine del Consiglio della città. Infine ha notato che la figura della Venere è riprodotta sulle monete romane di Lieyona, città natale di Lisippo.

Tali argomenti, secondo il Mahler, dimostrano chiaramente a chi debba attribuirsi la paternità dell'opera meravigliosa.

Parigi. — Il quadro di un primitivo al Louvre.

Il Museo del Louvre si è arricchito di un'importante opera d'arte: il quadro *La pietà*, di un *primitivo* francese ancora ignoto, che si trovava in un convento di Villeneuve-lez-Avignon.

È una tavola di grandi dimensioni, che mostra sullo sfondo una città orientale, e in basso la Madonna che sostiene sulle ginocchia il corpo di Gesù avendo a destra Maria Maddalena e a sinistra S. Giovanni.

Londra. — Quadri e disegni all'asta.

Furono venduti i seguenti lavori d'arte:

Bolton Abbey, Wharfedale, disegno di Turner, 1029 sterline.
Ou the Warhburn, Uncler Filly Hill id. id. 950 ghinee.
Lamuster dall'Acquedotto id. id. 1575 sterline.
St. Manes id. id. 504.
Oakhampton Castle id. id. 997 sterline e 10 scellini.
Portsmouth id. id. 462 sterline.
Minehead id. id. 399.
Veduta della foresta di Epping, disegni di De Wint, 1071.

Altri cinque disegni dello stesso, rispettivamente 504, 336, 341 sterline e 5 scellini e 168 sterline.

The Weald of Sussex, disegno di Fielding, 976 sterline e 10 scellini.

The Blackberry Gotherers (Raccoglitore di more) disegno di De Cox, 630 sterline.

Milking Tane id. id. 315.
Bualding the Haystacn id. id. 215 sterline e 5 scellini.
Uno del Ferry id. id. 136 sterline e 10 scellini.
Walton Bridger, quadro ad olio di Turner, 7350 sterline.
East Bergholt Mill id. di Castable 1000 ghinee.
Cavallo bianco di Garnsborough 546 sterline.

Londra. — Un prezioso manoscritto scomparso.

Dalla biblioteca di Gray's Jun di Londra è stato rubato un manoscritto che formava il tesoro della biblioteca, e la cui perdita sarebbe irrimediabile.

Si tratta di un'opera del celebre storico ecclesiastico anglosassone Beda, soprannominato « Il Venerabile » che visse intorno al 700.

L'opera in parola è una copia del « Cantico dei Cantici » del Beda, fatta nel secolo XIII su 54 fogli di pergamena e perfettamente conservata.

Si spera che i ladri non riusciranno a venderla perchè il manoscritto è noto a tutti bibliofili.

Amsterdam. — La casa di Rembrandt.

Il Consiglio municipale di Amsterdam ha comprato la casa, in Joodenbreestraat, che fu abitata per molti anni da Rembrandt. Il gran pittore la comprò nel 1639 per 13.000 fiorini, ma fu costretto a venderla nel 1656, essendo stato dichiarato il suo fallimento.

Il fabbricato è stimato 35.000 fiorini, ma il proprietario ne ha chiesti ed ottenuti 45.000 dal Consiglio municipale.

Amsterdam. — Vendite all'asta.

Prezzi di una vendita di quadri all'asta:

Interno di una casa di contadini di P. de Bloot, 220 sterline.
« Giuocatori di carte » di C. Terburg, 230.
Veduta di una città olandese di J. Both, 170.
« La trappola » di G. Dou, 550.
Scena intorno al fuoco di W. G. Duyster, 180.
Scena su un fiume di I. van Goyen, 245.
« Alt » di J. Hackaert, 240.
Frutta di J. D. De Hem, 150.
Ritratto di Cornelia Bruinzeels di P. Moreelse 235.
« Una conflagrazione » di A. van der Neer, 425.
Interno di casa di A. van Ostade, 208.
« Mare calmo » di H. M. Sorgh, 180.
« Le Bac » di J. van Ostade, 175.
Scena su un fiume di Ruysdael. 200.
« Il Bullettino » di Jan Steen, 216.
« Mare calmo » di S. de Vlieger, 100.

Amsterdam. — Un'altra asta.

Furono venduti i seguenti lavori d'arte:

Natura morta di P. Claesz, 600 fiorini.
Scena di famiglia di G. Douk, 640.
Natura morta di J. D. de Heem, 630.
Ritratto di donna di Thomas de Keyser, 750.

I Reggenti della Corporazione degli armatori a Middelburg di A. von Loeningen, 2300.

Ritratto di gentiluomo di F. van der Myn, 700.
Serata musicale di A. Palamedesz, 870.
Chiesa di villaggio di J. van Ruysdael, 3100.
La Fiera, dello stesso, 2075.
Busti di gentiluomini e gentildonne, di D. D. Santvoort, 1100.

Besançon. — Un'esposizione retrospettiva.

L'esposizione regionale retrospettiva, che si prepara a Besançon sotto la presidenza d'onore del signor Giorgio Berger, dell'Istituto di Francia, comprenderà una raccolta, tipica nel suo genere e di grandissimo valore. Vi si vedranno cioè i disegni riuniti dall'architetto Pâris nel diciottesimo secolo offerti allo stesso Pâris dagli autori: disegni di Fragonard, di Van Loo, di Saint-Aubin, di Boucher, di Moreau il giovane.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite
A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C.°
di Aug. Zeiss & C.°

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

MILANO - Via Dante, 7

Registratori Zeiss = Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

"KOH-I-NOOR" MADE BY L. & C. HARDTMUTH IN AUSTRIA

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 5776